L'EDUCATION MUSICALE

NOVEMBRE 1962

92



REVUE MENSUELLE



Fondateur : R. VIEUXBLE. Directeur : A. MUSSON

COMITÉ DE PATRONAGE :

COMITÉ DE RÉDACTION :

DÉLÉGUÉS RÉGIONAUX :

CONDITIONS GÉNÉRALES :

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est ainsi fixé : Abonnement annuel (10 *numéros*) *: N.F.* 18,— (*Etranger : N.F.* 21,—) *Abonnement semestriel* (5 *numéros*)*: N.F.* 12,— (*Etranger: N.F.* 15,—) *à envoyer par chèque postal à : M. A. MUSSON,* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e - C.C.P. Paris* 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours (1) *et ceux de l'année précédente sont détaillés au prix de N.F.* 2,50, *ceux des années antérieures au prix de N.F.* 2,—.

(1) *L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire 1er octobre au 1er juillet.*

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de* 50 *francs* (0,50 *N.F.*)

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté* (*livres, solfèges, etc.*) *est à envoyer* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

L'EDUCATION MUSICALE

18e Année - N° 92 — 1er Novembre 1962.

Sommaire :

ADMINISTRATION : 36, rue Pierre-Nicole - Paris-5e — ODEon 24-10

ENSEIGNEMENT DU CHANT

dans les écoles normales et les écoles primaires pour l'année scolaire 1962-1963. Liste des chants imposés imposés au certificat d'études primaires en 1963.

En vue de constituer un répertoire vocal commun aux élèves des établissements d'enseignement du premier degré et aux futurs instituteurs, les chants qu'il convient de faire étudier à la fois dans les écoles primaires et dans les écoles normales pour l'année scolaire 1962-1963 sont :

— *Ah ! dis-mois donc, bergère,* chant populaire de Touraine (3 couplets).

— *L'hiver sera bientôt passé,* chant populaire du Dauphiné (3 couplets).

Ces œuvres figurent dans l'*Anthologie des chants populaires français* de Joseph *Canteloube*, fascicules *Touraine* et *Dauphiné* (Editions Durand) et dans le recueil de chants et récitations diffusés par la Radio-Scolaire (Publications de l'Institut pédagogique national).

D'autre part, les candidats à l'examen du certificat d'études primaires à la session de 1963 devront être en mesure de chanter :

— *La Marseillaise,* premier couplet (version officielle).

— *Le Chant du Départ,* de Méhul (premier couplet, version officielle).

— *Chant de la Libération* (Chant des Partisans), édition Breton.

— L'un des deux chants populaires précités.

(Circ. du 27-8-62; R.M./F. n° 34 du 17-9-62, page 3067.)

Afin d'augmenter le répertoire vocal commun, il est infiniment souhaitable que les deux chants populaires précités appartiennent également au répertoire de l'Enseignement du second degré. Mesdames et Messieurs les Professeurs d'Education musicale du second degré sont très sérieusements invités à inscrire ces deux chants au programme de leurs classes de sixième.

⁂

Chants patriotiques dont l'étude est imposée dans les écoles primaires

Il a été décidé d'ajouter à la liste des chants patriotiques imposée dans les écoles primaires : « le Chant de la Libération » (Chant des Partisans)

En conséquence, la nomenclature des hymnes patriotiques dont l'étude est obligatoire à l'école primaire, s'établit comme suit :

— 1°) *La Marseillaise* (couplets nos 1, 3, 4, 6, 7 de la version originale);

— 2°) *La Marche lorraine* (en entier);

— 3°) *Le Chant du Départ* (couplets 1, 2, 3);

— 4°) *Le Chant des Girondins* (en entier) ou *Le Régiment de Sambre-et-Meuse* (couplets 1 et 3);

— 5°) *Le Chant de la Libération* (*Chant des Partisans*) (édition Breton).

(Note du 27-8-62; R.M./F. n° 34 du 17-9-62, page 3069.)

Paul HINDEMITH : *MATHIS LE PEINTRE*

par O. CORBIOT

L'auteur.

Hindemith est né le 16 novembre 1895 à Hanau, près de Francfort-sur-le-Main. Violoniste, violiste, mais surtout altiste, il s'intéresse à tous les instruments de musique et recherche dans ses compositions les combinaisons les plus inusitées. Comme Giuseppe Tartini, il s'est intéressé aux questions relatives à la théorie harmonique et si son langage musical a eu du mal à se dégager de l'influence de Brahms, Bruckner et Reger, il retrouve, par delà les siècles l'art des maîtres polyphonistes du xvᵉ siècle, plus préoccupés de contrepoint que de partiels ou d'harmoniques.

De 1915 à 1923, Hindemith dirige les concerts de l'Opernhaus Orchester à Francfort. On peut dire qu'après la première guerre mondiale, ses œuvres présentées à Donaueschingen seront le pendant de ce qu'a été la réaction des six Français en face de l'œuvre de Debussy.

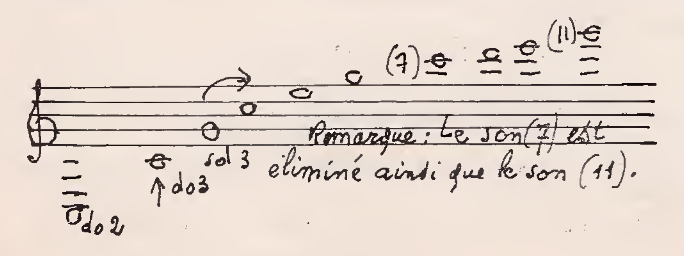
Dans la sonate pour alto op. 25, on lit : « A toute vitesse, sauvage, la beauté du son n'est qu'accessoire ! » Les tonnerres de la guerre résonnent encore sourdement et les cris du monde se répercutent jusque dans sa musique. Hindemith n'hésite pas à mettre en musique des coupures de presse, comme Milhaud utilise un catalogue de machines agricoles; un argument de ballet sportif qui aurait transposé chorégraphiquement les exploits cyclistes des champions des « six jours » lui aurait parfaitement convenu. A 32 ans, professeur de composition à l'Ecole Supérieure de Musique de Berlin, il est célèbre.

En 1937, son traité Unterweisung im tonsatz (instruction sur l'art de la composition) verra dans le « ludus tonalis » pour piano une application de ses idées théoriques. Sans oublier une sonate pour piano, la troisième, contemporaine de son opéra « Mathis ».

Déjà trente années auparavant, Busoni constatait que le système des tonalités classiques craquait (Essai d'une nouvelle esthétique musicale); tout en refusant la musique de Strawinsky, Busoni trouve que celle de Debussy est surfaite ! Lui succédant dans une action militante en faveur de la musique d'avant-garde, Hindemith tournera également le dos aux découvertes de Schœnberg.

Ses idées sur l'harmonie.

Bien que discutables, celles-ci valent la peine d'être étudiées avec attention. En 1745, l'organiste allemand Sorge, et un peu plus tard le violoniste italien Tartini, découvrent que lorsqu'on fait entendre deux sons simultanés, il en résulte un son concomitant ou différentiel. C'est un phénomène parasite formé par les battements. Il est possible de constater l'existence de celui-ci grâce à un harmonium. Hindemith procédera d'une manière semblable, mais si le son résultant observé par Tartini est un bourdonnement de hauteur plus gravee, il n'en est pas de même pour celui d'Hindemith.



Le do 3 a physiquement un poids sonore supérieur à celui du sol 3. Il sera prépondérant. De même l'on démontre que dans la quarte, c'est la note supérieure qui acquiert par redoublement un poids plus grand. L'octave ne peut avoir de note prépondérante, la résonnance de l'une redoublant l'autre. On revient à un système de notes polaires. L'ordre des intervalles de la série chromatique tient compte de la proximité du son fondamental Do =

REIHE

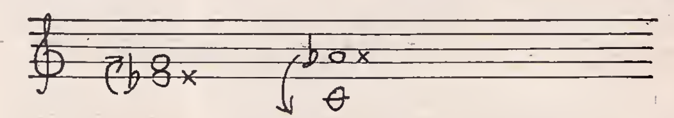
8a---

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

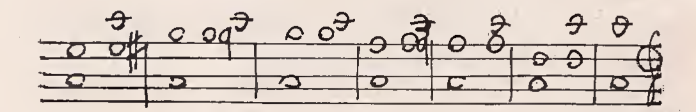
Si Rameau considérait comme base de son traité de 1722 le principe de la superposition des tierces, ici nous avons à faire à celui des jonctions par harmoniques communs.

Il en résulte des accords où il n'est plus question d'appogiatures ni de retards. Tout accord possède une note fondamentale tributaire d'un ton déterminé. La basse chiffrée n'a aucune raison d'être et l'on parlera plutôt de pente harmonique qui est le cheminement de toutes les fondamentales des accords.

La difficulté sera donc de trouver la fondamentale (grundton). Par exemple, le son inférieur de l'intervalle le plus déterminant est la fondamentale s'il s'agit d'une quinte, d'une tierce ou d'une septième. Si c'est une quarte, une sixte ou une seconde, c'est le plus haut qui est le fondamental.



Par une succession de calculs, Hindemith en arrive à deux séries (reihe) qui permettent d'évaluer l'importance d'un son ou d'un intervalle. Si les physiciens expliquent, presque toujours les phénomènes qui tombent sous nos sens, ils créent plus rarement une œuvre musicale. Tartini était violoniste et théoricien; Hindemith qui connaît des activités semblables, vit à une époque où le tempérament s'est imposé depuis deux siècles et son univers sonore se passerait facilement de la gamme tempérée.



L'opinion selon laquelle il est indispensable de respecter les regles d'harmonie est formulée dans le traité d'Hindemith. L'auteur y fait grand cas de l'intensité du son qui doit être dosée et de la disposition instrumentale équilibrant les poids sonores des différentes parties de l'orchestre. Ce qui explique la prédilection d'Hindemith pour l'orchestre de chambre en opposition avec les effets de masse. L'attachement qu'il a pour la résonnance naturelle tend à assimiler certaines sonorités d'orchestre aux jeux de muta-

tions de l'orgue qui renforcent le son fondamental en faisant entendre, d'une manière toute artificielle, les sons harmoniques (douzième et dix-septième de fondamentale par exemple).

LE POLYPTYQUE D'ISENHEIM

Le retable d'Isenheim dont s'est inspiré Paul Hindemith pour créer son chef-d'œuvre « Mathis der Maler » se composait de trois triptyques qui se superposaient et s'ouvraient devant les yeux ravis des fidèles et des nombreux pèlerins venus admirer l'œuvre de Mathias Grünewald, peintre allemand contemporain de Cranach et de Dürer. Aujourd'hui il ne reste plus de cet ensemble peint vers 1520, pour le couvent des Antonites d'Isenheim, qu'une partie d'ailleurs importante des trois volets mobiles, dont deux paires étaient fixées au retable même et l'autre moins grande à la prédelle, entre le retable proprement dit et la table d'autel. Tels ou tels volets étaient présentés selon les fêtes de l'année liturgique, y compris les fêtes patronales du couvent, et le retable pouvait ainsi prendre trois aspects différents.

Ce polyptyque, presque aussi célèbre que celui des frères Van Eyck, est actuellement au Musée des Unterlinden à Colmar. Les diverses scènes qui le composent sont d'un intérêt inégal. Le morceau le plus remarquable est la Crucifixion. Huysmans a consacré une étude approfondie à Grünewald et il met l'accent sur les immenses possibilités d'expression de la vision de la divinité, mise en suspens sur la croix, et ceci en dépit de la pauvreté des couleurs terrestres. La nativité et le concert d'anges, la Résurrection, deux scènes de la vie de Saint Antoine, peuvent être comparés aux représentations dramatiques des mystères tels que nous les voyons aux grands portails des cathédrales. Sur la prédelle, on voit une mise au tombeau.

Il faut se replonger dans la période très troublée du début du XVIe siècle pour comprendre comment la Réforme déchaîne une épouvantable jacquerie. Le climat politique est lourd. Les princes catholiques préparent l'invasion de la Saxe dont le prince électeur crée avec d'autres princes évangéliques la ligue de Torgau, alliance purement défensive. L'année précédente a vu éclater la guerre des paysans. Leur révolte est noyée dans le sang. Les artistes sont entraînés dans la tourmente; ainsi Grünewald est-il le témoin de ce soulèvement qui ensanglante l'Alsace, la Souabe, la Franconie et Mayence. Cette guerre est un épisode de la lutte religieuse qui oppose catholiques et protestants, qui a pour conséquence de rendre Luther sévère vis-à-vis des paysans. Pour eux, liberté chrétienne est vite assimilée à liberté tout court. Les conditions d'existence de ceux-ci sont dures, ce qui les conduit aux pires excès que Luther réprouve et s'efforce d'atténuer.

Mathias Grünewald aurait participé aux émeutes et aurait ainsi pris position contre son maître, Albert de Mayence, au service duquel il travaillait. Au milieu du trouble de ses pensées, des visions lui apparaissent : « La tentation de Saint Antoine » et la rencontre de celui-ci avec Saint Paul. Mais bientôt le vieil artiste se sent désormais incapable de travailler : « Je ne puis plus peindre, la misère des hommes m'ôte bras et esprit ».

Mort à Halle en 1528, le peintre avait été élève de Martin Schongauer, bourgeois d'Aschaffenburg et artiste attitré de l'Electorat de Mayence. Ses œuvres essentielles qui figurent dans les musées européens, le firent surnommer le « Corrège allemand ». Il s'est représenté lui-même sous les traits de Saint Sébastien, dans le Retable d'Isenheim.

Le « Concert des Anges » qui ne fait qu'un tout avec la « Nativité », c'est le deuxième aspect que peut prendre le polyptyque. La tradition des anges multicolores remonte aux miniaturistes français du XIVe siècle. Ce qui frappe, c'est la fraîcheur et la variété des coloris. Les anges représentés n'ignorent rien des progrès de la lutherie et se servent des plus récents modèles d'instruments à cordes en usage vers 1510. Grünewald paraît être au courant du maniement de l'archet et de la position des doigts. Il est joueur de viole comme le sont ces anges. A gauche, au premier plan, l'un d'eux joue de la basse de viole. Deux autres jouent de la viole de bras tandis que des anges massés autour, marient leur voix aux instruments. Les violes sont reconnaissables, à la façon de les tenir posées sur les genoux ou entre les genoux, aux ouïes en forme de C, aux éclisses plus hautes que celles des violons, aux manches garnis de touches et de sillets.

De nombreux tableaux, à partir de la fin du XVe siècle, font apparaître ces instruments de musique. A droite d'autres anges descendent des hauteurs d'un massif qui s'élève dans le fond. C'est une sorte de « Gloria in excelsis Deo » que fait retentir un second concert d'anges. Au premier coup d'œil, ce concert ne semble pas autre chose, mais chargé de symboles, il peut prendre toutes sortes de significations que les exégètes ont pu trouver. Le personnage central du tableau est une vierge tenant un enfant dans ses bras. C'est ce tableau qui servira de source d'inspiration au prélude de l'opéra. Il est illuminé de soleil dont un rayon vient s'épanouir sur un vase transparent qui symbolise la virginité. Le dualisme symbolique de la « Nativité » d'Isenheim s'explique par cette conception qui fait se confronter constamment l'ancien et le nouveau testament, c'est-à-dire la prophétie et l'accomplissement. Le rideau représenté sur le diptyque est le voile symbolique du temple de Jérusalem. La « Mise au tombeau » qui fait suite à la « Crucifixion » montre le cadavre qui git sur un linceul blanc. L'art réaliste de Grünewald dû à l'influence flamande influencera à son tour l'art français. Il se traduit par le souci de rendre la scène répugnante par l'état de décomposition des chairs. Vers la gauche, on voit la tombe béante. Au fond, s'étend en des lignes simples un paysage triste.

La « Tentation de Saint Antoine » est un sujet assez souvent traité au XVe siècle, notamment par Jérôme Bosch, contemporain de Grünewald. L'idée de tentation est tirée de la légende du saint, selon laquelle celui-ci a souffert les tourments préparés par des créatures étranges. Arraché à ses prières et à ses méditations, il appelle et l'on peut lire sur un billet :

« *Ubi eras bone jhesus, ubi eras ?*
Où étiez-vous, ô bon Seigneur, où étiez-vous ?
Quare non affuisti, ut sanares vulnera mea ?
Pourquoi n'accourez-vous pas pour guérir mes morsures ? »

Et le Seigneur répond : « Antoine j'étais là, mais j'attendais de voir ton combat, et maintenant que tu as lutté avec courage, je répandrai ta gloire dans le monde ».

Hindemith a mis en exergue de son ouvrage les paroles en latin de l'appel de Saint Antoine. Grünewald a traité ce tableau avec un sens étonnant du fantastqiue, pour représenter les bêtes monstrueuses et apocalyptiques qui symbolisent les vices se précipitant sur leur pauvre victime.

Un dialogue entre Saint Antoine et Saint Paul de Thèbes tous deux vieillards et ermites, est le sujet d'un autre volet exploité par Hindemith dans son opéra. Dans une campagne, couleur de lapis et de vert mousse, les deux solitaires, Saint Antoine, dont le vêtement s'accorde mal avec la traversée du désert qu'il vient d'effectuer, et Saint Paul de Thèbes, vêtu de sa robe de roseau engagent une sainte conversation qui se prolongera pendant plusieurs jours. Un coq de bruyère a apporté deux pains. L'ensemble forme une image de la paix, baignée d'une atmosphère paradisiaque.

Le musée des Unterlinden montre en soubassement de ces tableaux trois statues, deux statuettes et treize bustes du Christ et de ses apôtres.

Hindemith a été attiré par plusieurs aspects de l'existence de Grünewald en ce qu'elle représentait un souci constant de rapports étroits qu'un artiste devrait avoir avec le peuple. N'oublions pas que le musicien a eu des préoccupations semblables comme directeur des Musikanten Gilden, associations de ménétriers modernes qui se donnent la tâche de faire connaître la musique contemporaine.

(à suivre)

BEETHOVEN : *EGMONT* (ouverture), op. 84

par S. LORIN

Discographie :

Il existe une vingtaine d'enregistrements de cette œuvre, soit avec d'autres Ouvertures, soit avec une Symphonie. Par contre, il n'y a qu'un seul enregistrement intégral (avec soprano et récitant), complété par la 1re Symphonie du même compositeur : Vox 10.870.

Bibliographie :

Les ouvrages consacrés à Beethoven sont trop connus et trop nombreux pour qu'il soit utile de les indiquer ici : Chantavoine, Vincent d'Indy, Romain Rolland, Ed. Herriot, de Lenz, etc.

Correspondance, traduite par Chantavoine.

Les plus belles lettres de Beethoven, traduites par Jean Schneider (Editions du Cervin, Lausanne).

Beethoven raconté par ceux qui l'ont connu, traduction par Prod'homme.

Gœthe et Beethoven, par Romain Rolland.

Egmont, traduction dans la Collection bilingue de chez Aubier.

A titre de documentation supplémentaire :

Gœthe, par Marcel Brion.

La vie quotidienne à Vienne à l'époque de Mozart et de Schubert, par Marcel Brion.

Partitions de poche :

Editions Heugel, Philharmonia, etc.

L'Epoque.

Le 31 mai 1809, Haydn meurt à Vienne. Deux jeunes compositeurs en sont à leurs débuts : Weber (1786) et Schubert (1797). Par ailleurs, de nombreux musiciens — dont les noms et les œuvres sont, à présent, plus ou moins oubliés, — occupent des charges importantes.

En cette même année, Stendhal qui rejoint l'armée française dans la capitale autrichienne — où il restera plusieurs mois — assiste au service funèbre à la mémoire de Haydn, et écrit dans la dernière « Lettre » consacrée à ce musicien : « Cimarosa, Mozart, Haydn viennent de nous quitter. Rien ne paraît pour nous consoler... » (*Vie de Haydn*, éditée en 1814).

Si l'on peut déplorer le manque de clairvoyance de notre compatriote, il n'en reflète pas moins le jugement de l'époque.

L'Auteur.

Beethoven a 39 ans. Et parmi ses œuvres les plus récentes s'inscrivent: *Coriolan* (1807), *la Messe en ut* (même année), *la Fantaisie pour piano, chœur et orchestre, la Symphonie pastorale, la Symphonie en ut mineur* (1re audition de ces dernières œuvres au concert du 22 décembre 1808).

Mais Beethoven est las de Vienne et des Viennois, dont il partage cependant cet amour de la nature et ce goût pour les promenades et excursions dans la campagne viennoise et pour les longues stations dans les « cafés » de la ville ou des environs.

Seuls, quelques amateurs éclairés l'apprécient réellement. Et il semble décidé à accepter le poste de directeur de la musique de la Cour à Cassel, auprès de Jérôme de Westphalie — le plus jeune frère de l'Empereur — lorsque trois de ses admirateurs : l'Archiduc Rodolphe, le prince Lobkowitz et Ferdinand Kinsky s'engagent par contrat (mars 1809) à verser au Maître une rente annuelle afin de le retenir à Vienne.

C'est à cette époque que vont se situer ces trois grandes œuvres : la Sonate pour piano en mi bémol « Les Adieux, l'Absence et le Retour » (mai 1809-janvier 1810) et le Concerto n° 5, en mi bémol, dédiés à l'Archiduc Rodolphe, ainsi que le Quatuor n° 10, en mi bémol, dédié au prince Lobkowitz.

Et c'est à l'automne de cette même année que l'on propose à Beethoven d'écrire une musique de scène pour *Egmont*. Indépendamment de l'admiration de Beethoven pour Gœthe, le sujet de cette tragédie exaltant la noblesse des sentiments, la liberté, le patriotisme, sans oublier l'amour humain, était bien propre, étant donné les circonstances, à enthousiasmer le compositeur.

La Tragédie.

C'est à Francfort, en 1775, que Gœthe s'intéresse à *Egmont*. La première scène écrite, à cette époque, aurait été la rencontre entre Egmont et le duc d'Albe, heurt violent de deux personnalités totalement opposées. Le drame est terminé, en 1782, à Weimar. Mais pendant son séjour en Italie (1786-1788), alors qu'il prépare l'édition de ses œuvres complètes, Gœthe retravaille tout le Ve acte, prêtant ainsi à *Egmont* toute la richesse de sa propre expérience.

Cette tragédie où le lyrisme le dispute à la remarquable technique théâtrale, doit une partie de son ampleur aux événements mêmes qu'elle fait revivre, à cette effervescence révolutionnaire des Pays-Bas, en 1568 — prélude de la révolte de 1572 — à la venue du duc d'Albe, dépêché à Bruxelles par Philippe II, à l'insu même de la régente des Pays-Bas, Marguerite de Parme, sa sœur, jugée à Madrid trop libérale, à la répression impitoyable du mouvement d'émancipation nationale et religieuse, répression dont la première mesure fut l'arrestation et l'exécution sans jugement du comte Egmont (1522-1568) considéré avec le prince d'Orange, par le duc d'Albe, comme le meneur de la résistance à la domination espagnole et le zélateur des idées de rénovation religieuse.

Sur ce fond de vaste et orageuse passion populaire, de grande et sombre politique, Gœthe a dressé, ici de réalité historique, là de conception personnelle, la belle, noble et romantique figure d'*Egmont*.

En cinq actes d'une pièce où l'action, sur une parcimonieuse menée, est avant tout de débats moraux, de prise de conscience et d'exaltation lyrique, aucun réel problème ne se trouve posé. Après ce que, au cours du Ier acte, le peuple, la Régente, l'amante, les proches d'Egmont nous ont appris de l'admirable personnalité du héros, aucun

doute n'est possible : se refusant à chercher refuge dans sa province ainsi que le lui conseille — et le fera — Guillaume d'Orange, Egmont se rendra au rendez-vous fatal, droit dans le piège tendu par le duc d'Albe, et le dénouement ne pourra être que ce que l'appréhension populaire, dans l'admiration, l'amour et la conscience de la gravité de l'heure, a, dès les premières scènes, redouté et laissé prévoir. Il n'y a pas, à proprement parler, de débats du style classique dans l'âme d'Egmont lorsqu'il paraît et que l'heure du choix semble avoir sonné pour lui : il sera ce qu'il a toujours été. Il sera, pour la femme qu'il aime, la tendre et passionnée Klärchen, l'amant parfait auquel, après avoir vainement essayé de soulever le peuple pour le délivrer, elle ne saurait survivre; il sera, face au duc d'Albe et à sa despotique conception de l'autorité impériale, l'humain, le libéral, le généreux homme d'Etat respectueux des valeurs spirituelles dont la Destinée l'a chargé; il emportera avec lui l'amour secret de la Régente, l'amitié et l'admiration du propre fils du duc d'Albe, et c'est dans l'apothéose, non pas du martyr mais de l'exceptionnel destin, hors des voies du doute, de la peur et des renoncements à soi-même, qu'avec la mort il entrera de plain-pied dans le sublime de l'infini.

La tragédie et la musique.

Gœthe avait très exactement prévu la place qu'il entendait réserver à la musique dans cette œuvre.

En plus de l'Ouverture et des 4 Interludes séparant les 5 actes, le texte même exige les 2 Lieder, de caractères très différents, que chante Klärchen :

1°) « Le tambour bat, le fifre résonne... »

2°) « Seule est heureuse l'âme qui aime... »

Le Larghetto qui suit la mort de la jeune fille; et toute la fin de la dernière scène, à partir du moment où, après le départ de Ferdinand, fils du duc d'Albe, Egmont reste seul dans sa prison et s'endort : le « Mélodrame » qui accompagne l'apparition de la Liberté sous les traits de Klärchen, et le départ du héros pour son supplice : « Tambours. Tandis qu'Egmont se dirige vers la garde et gagne la porte du fond, le rideau tombe. La musique prélude et le drame s'achève sur une Symphonie triomphale ».

L'ŒUVRE.

L'Ouverture se divise en 3 parties :

1° une Introduction lente « Sostenuto, ma non troppo »;

2° un « Allegro » de forme sonate;

3° un « Allegro con brio ».

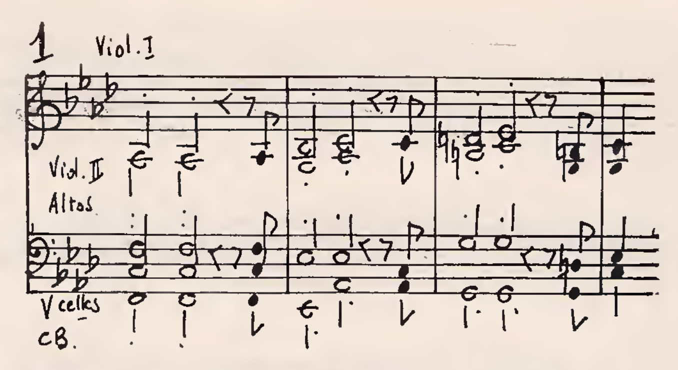
L'orchestration comprend : 2 flûtes (la seconde prend le Piccolo pendant toute la 3e partie), 2 hautbois, 2 clarinettes en si bémol, 2 bassons, 4 cors (2 en fa, 2 en mi bémol), 2 trompettes en fa, 2 timbales et les cordes.

Le plan tonal est très simple : dans les 2 premières parties, en fa mineur, seuls les tons voisins sont utilisés, sauf dans le 2e thème de l'Allegro où une étonnante et admirable modulation apporte un fugitif instant de clarté. La 3e partie est en fa majeur.

L'élément rythmique (répétitions de formules, accents sur des temps faibles) joue un rôle important.

I. Introduction.

Fa mineur. 3/2. Après une longue tenue de tonique, — que prolonge encore un point d'orgue, — par tout l'orchestre, les cordes seules attaquent un motif sombre, tout en accords parfaits et coupé de silences, aboutissant, après une brève incursion en la bémol, à ut mineur :



ut mineur, ton dans lequel le hautbois, auquel se joignent successivement une clarinette et les bassons, présente une phrase plaintive et expressive :



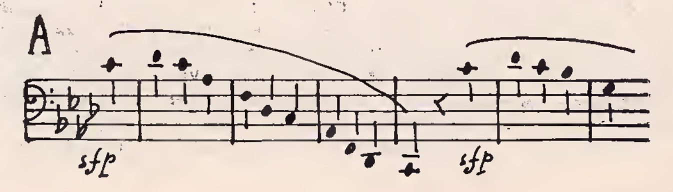
phrase que les cordes reprennent à leur tour en l'enrichissant d'un bel accord de dominante (9e avec le retard de la tierce) qui rétablit la tonalité initiale. Reprise écourtée du thème d'accords, par le tutti, et de la phrase chantante, cette fois en ré bémol, aux bois avec la flûte. Des imitations entre les violons et les bois s'organisent sur un motif plus léger (3) les basses marquant « pianissimo » le rythme des accords du début (4) :



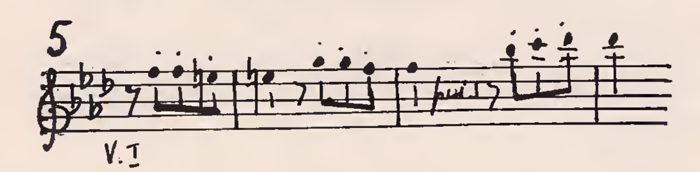
Ce même motif par augmentation termine la première partie, et, sur un rythme différent (en croches égales), ouvre l'Allegro.

II. Allegro.

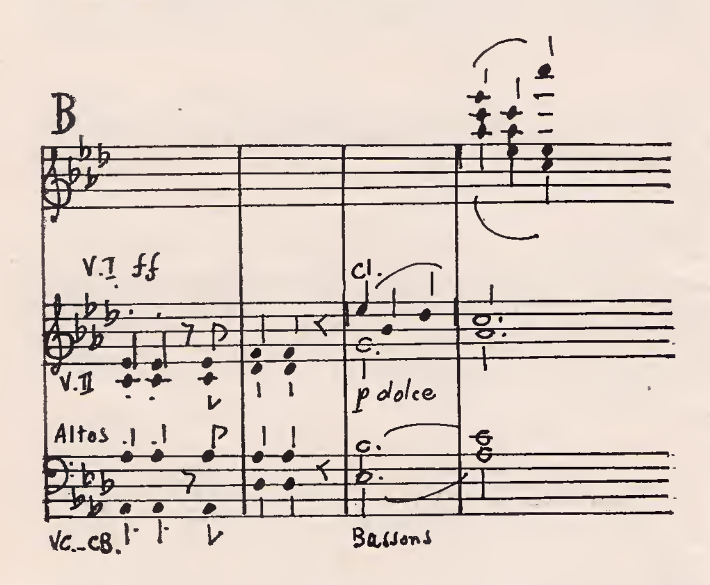
Fa mineur. 3/4. Exposition. Ces 4 mesures d'introduction (violons I et violoncelles) précèdent l'attaque, par les violoncelles, du thème A qu'accompagnent uniquement les cordes. Ce thème, simple déroulement sur deux octaves des accords de tonique (avec l'appogiature de la quinte) et de dominante, doit sans doute toute son autorité souveraine à cet accent impérieux, sur le 3e temps, par lequel il débute :



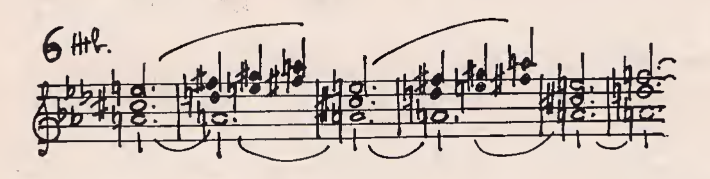
Discrètement annoncé par les violoncelles et altos, un bref dessin de 4 notes (dont le rythme rappelle le thème de la 5e symphonie) s'installe aux violons I et II, reposant sur une longue pédale de dominante que ponctuent, sur le 2e temps, bois et cors (5) :



Et c'est, soutenu par le tutti renforcé de roulements de timbales, le retour de A dont le relief est accentué par des notes détachées, cette fois aux violons I et II. Une modulation en la bémol conduit à l'exposé de B qui, formé de deux éléments très différents, est en somme une contraction des deux premiers motifs de l'Introduction, l'orchestration étant identique : les accords « ff » aux cordes et la phrase chantante « p, dolce » aux bois :



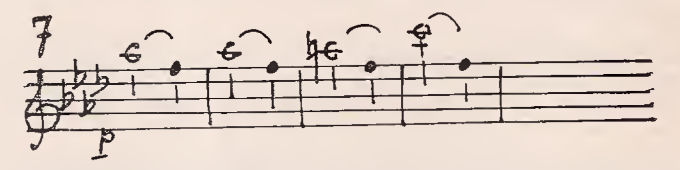
C'est ici que va se situer la belle modulation signalée plus haut : à la 3e reprise de la formule d'accords, l'arrivée sur la tierce mineure (ré bémol, fa bémol, la bémol) permettant par l'équivoque de l'enharmonie fa bémol-mi bécarre, la surprise d'une tonalité éloignée : la majeur qui, pendant 5 mesures, apporte sa douce luminosité qu'irise encore la fluidité de ce triple mouvement de tierces parallèles (bassons, hautbois et flûtes) (6) :



puis, par un simple glissement à la basse : la-la bémol, la tonalité de la bémol majeur est rétablie pour terminer l'Exposition.

Le Développement est construit sur A dont il n'utilise au début que les premières notes, en imitations aux bois, sur les trémolos des cordes, dans un caractère de douceur tout nouveau, l'accent sur le 3e temps ayant disparu pour faire place à l'indication « dolce ». Seules, de sèches cadences parfaites (la bémol majeur puis si bémol mineur) viennent ponctuer ce passage de tendresse. Le thème, presque complet, reparaît, encore discrètement (violoncelles et contrebasses) avec, en contrepoint, le petit dessin aux seconds violons (5). Toute cette partie en ut mineur s'enchaînant avec la réexposition.

Réexposition. Six mesures du mouvement de croches en fa mineur « crescendo » (violons I et altos) préparent la rentrée du thème A (aux violoncelles) ayant retrouvé la violence de son attaque initiale, et ponctué par de brefs accords sur le second temps (bois et cors). A quelques détails près dans l'orchestration, toute cette partie se poursuit, identique à l'Exposition, jusqu'au passage de transition — après le second énoncé de A — qui s'achemine vers ré bémol majeur, tonalité dans laquelle paraîtra B, au lieu du ton attendu de fa. Même effet de surprise d'une modulation à un ton éloigné — dû ici à l'enharmonie si double-bémol la — avec le passage de ré bémol en ré majeur, et le retour rapide en ré bémol. Un bref et passionné dialogue oppose les vents (clarinettes, bassons et cors) avec le motif d'accords (en ré bémol et ensuite en si bémol mineur) aux cordes qui, par fragments de 4 mesures, chantent (aux 1ers violons) une tendre mélodie (7) qui aboutira, après un



ultime rappel, martelé par le Tutti (moins clarinettes et bassons) des sombres accords (en fa mineur), au point d'extrême tension de l'œuvre : dans le silence subit de tout l'orchestre, les deux seules notes (quarte descendante do-sol) jouées « f » par les violons, sont, par la violence de leur arrachement et leur isolement, d'une expression vraiment poignante. Après un long silence, 4 accords de caractère presque religieux (avec cet accord parfait sur le 6e degré ré bémol) joués « ppp » par bassons et clarinettes auxquels se joint un hautbois, suspend, sans conclure, l'Allegro.

III. **Allegro con brio.**

Fa majeur. 4/4. Sur une pédale de dominante, un crescendo de 8 mesures soutenu par la timbale, prépare l'attaque « ff », par tout l'orchestre auquel s'est ajouté le piccolo, d'un éclatant motif de fanfare (8) :



Un nouvel élément de deux mesures (5 fois répété) amorce les larges cadences parfaites terminales, et la conclusion, solidement affirmée, offre une brillante orchestration d'accords Dominante-Tonique.

La « Symphonie triomphale » souhaitée par Gœthe pour terminer sa tragédie, reprend intégralement « l'Allegro con brio » à partir du début de la fanfare.

Il est évident que Beethoven, dans cette Ouverture qui, thématiquement, ne se relie pas au reste de la partition (sauf, bien entendu, en ce qui concerne la fin déjà signalée) s'est attaché, plus qu'à évoquer les personnages eux-mêmes, à exprimer les sentiments et les idées qui les animent. Tout comme *Coriolan*, l'ouverture d'*Egmont*, séparée du texte, n'en demeure pas moins, par la beauté de ses thèmes et leur caractère pathétique, une admirable page de musique renfermant en elle-même sa propre fin.

La partition fut jouée pour la première fois, en mai 1810, à Vienne.

musique instrumentale symphonique — Forme ouverture (qui précède un opéra) style : ce n'est pas un opéra — Caractère fortement dramatique —

BEETHOVEN ET GŒTHE.

Dans une lettre adressée, le 10 février 1811, à Bettine Brentano, la jeune, fougueuse — et combien romantique ! — admiratrice de Gœthe et de Beethoven, le musicien lui demande de parler de lui au poète : « ... Pour Gœthe, si vous lui écrivez à mon sujet, cherchez tous les mots qui lui expriment mon respect et mon admiration les plus profonds; je suis sur le point de lui écrire à lui-même au sujet d'*Egmont,* dont j'ai composé la musique, et cela par pur amour pour ses poésies qui me rendent heureux; aussi bien, comment remercier assez un grand poète, le joyau le plus précieux d'une nation... »

Un peu plus tard, le 12 avril 1811, Beethoven s'adresse directement à Gœthe en ces termes : « Votre Excellence ! L'occasion qui m'est offerte par le départ précipité d'un de mes amis, qui est comme moi l'un de vos grands admirateurs, ne m'accorde qu'un instant pour vous remercier du privilège qui est le mien de vous connaître depuis longtemps : je vous connais en effet depuis mon enfance. Ce témoignage est bien peu de chose en égard à un si grand privilège !

« Bettine Brentano m'a assuré que vous me réserveriez un accueil aimable, voire amical. Mais comment pourrais-je songer à un pareil accueil alors que je ne puis que m'approcher de vous avec le plus grand des respects et le cœur rempli d'un sentiment inexprimable et profond pour vos magnifiques créations ?

« Vous recevrez prochainement, de Leipzig, par l'entremise de la Maison Breitkopf et Härtel, la musique d'*Egmont*. Ce merveilleux *Egmont* m'a touché et, après que je l'aie lu et repensé avec tant de passion, à travers vous, je l'ai transcrit en musique.

« Je souhaite vivement connaître votre jugement à son sujet : le blâme même me profitera autant qu'à mon art et je l'agréerai aussi volontiers que la plus grande des louanges.

« Un grand admirateur de votre Excellence

Ludwig van Beethoven ».

Mais un retard de l'éditeur provoque, chez Beethoven, ces mots très vifs qu'il lui adresse le 28 janvier 1812. (Il peut être intéressant de citer ce fragment de lettre, ne serait-ce que pour faire apprécier la savoureuse différence de style du musicien !)

« ... Et les chants d'*Egmont,* pourquoi ne sont-ils pas encore sortis de presse ? Et pourquoi en somme n'avez-vous pas encore sorti, sorti, oui sorti *Egmont* tout entier ? Voulez-vous que je colle encore une conclusion aux entr'actes? Cela peut se faire. Sinon, vous pouvez confier ce soin à un correcteur du « Journal Musical » de Leipzig: ces gens-là s'y entendent comme des chiens dans un jeu de quilles... »

(A Breitkopf et Härtel)

C'est pendant l'été de cette même année que Beethoven et Gœthe se rencontrent à Teplitz. Voici deux impressions du poète sur le musicien :

« ... Je n'ai jamais vu artiste plus concentré, plus énergique, plus sensible. Je comprends fort bien à quel point il doit sembler étonnant vis-à-vis du monde... »

(A sa femme, juillet 1812)

« ... J'ai fait la connaissance de Beethoven à Teplitz. Son talent m'a plongé dans l'étonnement, mais c'est malheureusement un personnage indompté qui, sans doute, n'a pas tort de trouver le monde détestable, mais qui vraiment ne le rend agréable ni pour lui ni pour les autres. Il est très excusable et très à plaindre d'ailleurs, car il devient sourd, ce qui cause peut-être moins de tort au côté social de son être qu'à son côté musical. Lui qui était déjà laconique de nature, il le devient doublement par suite de cette infirmité... »

(A Zelter, septembre 1812)

Il serait inexact de dire que Gœthe — qui en 1787 avait demandé à Kayser d'écrire une musique de scène pour *Egmont,* ainsi qu'à Zelter, un peu plus tard — n'apprécia pas l'œuvre de Beethoven. Dès le 25 juin, avant même d'avoir reçu la partition annoncée, il avait répondu à Beethoven :

« ... La bonne Bettine mérite bien la sympathie que vous lui avez témoignée. Elle parle de vous avec transport et l'inclination la plus vive. Elle compte les heures qu'elle a passées avec vous parmi les plus heureuses de sa vie... » Il pense monter la pièce, à Weimar, l'hiver suivant : « ... J'espère ainsi préparer une grande jouissance, aussi bien à moi qu'à vos nombreux admirateurs en notre contrée... »

C'est seulement en janvier 1814 qu'*Egmont* sera représenté à Weimar.

Beaucoup plus tard, en 1820, au cours d'une conversation avec un musicien de Berlin, Foerster, Gœthe récite le monologue d'*Egmont* et ajoute :

« Ici, j'ai indiqué que la musique doit accompagner l'assoupissement du héros. Et Beethoven est entré dans mes vues, avec un génie admirable. »

Mais il ne semble pas que, louange ou blâme, il ait, ainsi que le musicien l'en avait prié, fait connaître son jugement à Beethoven. Et c'est regrettable à tous égards.

NOTRE DISCOTHÈQUE

par A. MUSSON

Dans une de mes chroniques de l'an passé, j'ai parlé de Montserrat et de sa célèbre maîtrise d'enfants « L'Escolania » Que le lecteur veuille bien se reporter pour cela au numéro 81 d'octobre 1961. De nouveau, voici un enregistrement, admirable, de trois pièces religieuses écrites par un musicien espagnol : CASANOVAS Narciso (1747-1799). Il passa pour ainsi dire son existence dans l'abbaye puisque tout enfant il entra comme chanteur à l'Escolania et devint, plus tard, moine et directeur de cette école de chant. Les manuels et les dictionnaires ne disent rien ou bien peu de choses sur lui. Il y a dans cette musique, une religiosité et un mysticisme si profonds, si éloignés de ce que pouvait être la conception de la musique religieuse à l'époque que l'on est surpris de trouver un langage semblable qui, s'il utilise le vocabulaire du moment, sait respecter une tradition et émouvoir par son sens religieux, volontiers dramatique. Les pièces enregistrées se rapportent à la Passion du Christ : le premier Répons du second Nocturne du Jeudi-Saint : « *Amicus meus osculi me tradit signo : Quem osculatus fuero, ipse est, tenete eum : hoc malum fecit signum, qui per osculum adimplevit homicidium. Infelix praetermisit pretium sanguinis, et in fine laques se suspendit.* (Verset) : *Bonum erat ei si natus non fuisset homo ille* »; le second Répons du second Nocturne du Venvredi-saint : « *Tenebrae factae sunt, dum crucifixissent Jesum Judaei: et circa horam nonam exclamavit Jesus voce magna : Deus meus, ut quid me dereliquisti ? Et inclinato capite, emisit spiritum.* (Verset) : *Exclamans Jesus voce magna, ait : Pater in manus tuas commendo spiritum meum* »; enfin, le troisième Répons du troisième Nocturne de ce même Vendredi-Saint : « *Caligaverunt oculi mei a fletu meo : Quia elongatus est a me, qui consolabatur me : Videte, omnes populi, si est dolor similis sicut dolor meus.* (Verset) : *O vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte* ». Par Ingegneri, par Victoria ces textes furent traités aussi; une audition comparée est passionnante. Vous trouverez le présent disque dans la collection dirigée par C. de Nys « Archives sonores de la Musique sacrée », chez LUMEN (10).

Revenant un siècle à peu près en arrière, voici chez Vox, toujours fort soucieux de la plus belle qualité dans le choix des œuvres et dans leur présentation, l'Histoire de la *Nativité de Jésus-Christ,* un oratorio de H. SCHUTZ, qui, avec les Sept Paroles et la Passion selon saint Matthieu, donne une forte intéressante illustration du genre chez ce grand maître religieux allemand (20).

Trois *Motet* de J.-S. BACH figurent au catalogue ARCHIV; deux sont pour double chœur : *Furchte dich nicht* et *Komm, Jesu, Komm*; le troisième, pour simple chœur à 4 voix, *Lobet den Herrn* a des dimensions réduites, cela et le fait qu'il comporte une basse chiffrée laisse penser qu'il s'agit plutôt d'un chœur initial de cantate que d'un motet (1). Pour la Cantate, le choix ne manque pas; vous en serez ravis, comme moi : chez ERATO (2), voici les *Cantates BWV* 4 pour *Pâques* et *BWV* 34 pour *Pentecôte*; cette même Cantate BWV 4 se trouve chez AMADEO avec la *Cantate* 140 « *Wachet auf* » (3); les *Cantates BWV* 13 *Meine Seufzer* pour le deuxième dimanche après l'Epiphanie et la Cantate 166 *Wo gehest* figurent dans l'excellente collection que j'ai toujours plaisir à vanter : BACH-STUDIO chez LUMEN (4). Comment, sur ces trois précieux disques, diriger votre choix si ce n'est que vous engager à prendre le tout sans risque d'être déçu tant cette musique pénètre avec la même force dans les plus lointains replis de l'âme et du cœur, que, par ailleurs, elle reste la plus solide de tous les temps et qu'elle est une constante source d'enrichissement pour qui veut bien se pencher sur elle. D'un tout autre genre, mais combien tentante aussi, *L'Ode à Sainte Cécile* de PURCELL existe chez AMADEO (16). Enfin, si le cœur vous en dit, vous pourrez entendre et épiloguer sur le *Requiem* de DURUFLE (ERATO) (12), solidement écrit mais sans beaucoup d'émotion.

En musique profane, instrumentale et vocale, je tiens à citer d'abord une fort intéressante production VEGA qui, sous le titre « Maîtres italiens des XVIe et XVIIe siècles » rassemble FRESCOBALDI, GASTOLDI, G. GABRIELI et MONTEVERDE (15); on ne saurait trouver mieux pour illustrer l'Italie de l'époque, d'autant qu'interprétation et enregistrement vont de pair dans l'excellence. Pour instruments seuls, retenez chez ERATO l'interprétation que M. Cl. Alain donne de l'*Orgelbüchlein* de J.-S. BACH; le disque groupe 17 chorals de Noël et le choral de la Purification; le style et la technique de M. Cl. Alain font merveille; avec ce disque, vous disposerez d'un ensemble parfaitement à la portée de vos élèves, ils se familiariseront ainsi avec le langage du maître et aux sonorités innombrables de l'orgue, ici, celui de l'église de Varde en Danemark (5). Pour le piano, chez les DISCOPHILES, la collection des *Sonates* de BEETHOVEN, par Y. Nat dont la valeur artistique est connue se poursuit avec les 18e, 19e, 20e et 21e Sonates (6). Du même BEETHOVEN et chez le même éditeur, le Trio hongrois joue quatre *Trios,* les 8e, 9e, 10e et 11e ainsi que les *Variations* sur « *Ich bin der Schneide Kakadu* » (avec ce disque et ceux déjà signalés par mes chroniques d'octobre 1961, janvier et mars 1962, vous posséderez toute la collection des Trios) (7). Pour le quatuor à cordes, un disque ralliera vos suffrages, il contient, de HAYDN, trois *Quatuors* appartenant à une époque où les caractéristiques particulières du génie du musicien s'épanouissent d'instinct : les numéros 2 et 5 de l'op. 64 et 2 de l'op. 77 (14); voilà des œuvres qui, elles aussi, méritent attention et analyse. Pour la même raison, je recommande les *Quatuors* de DEBUSSY et de RAVEL chez SUPRAPHON (11 et 17). Deux Quintettes complètent avec bonheur ce bref aperçu sur la musique de chambre : chez LA VOIX DE SON MAITRE, le fameux *Quintette* pour piano et cordes, op. 44, de SCHUMANN, par le Quatuor Pro Arte et A. Schnabel dans la collection des Gravures Illustres (19). Enfin, chez CRITÈRE, luxueusement présentée en une édition comme toujours chez cette jeune marque, toujours soucieuse à l'infini de la perfection, une page dodécaphonique : le *Quintette pour instruments à vent* de SCHONBERG; je ne crois pas qu'il soit possible de trouver enregistrement plus fidèle et plus limpide des timbres de flûte, hautbois, clarinette, basson et cor. Bravo ! (18).

Dans le genre du concerto, retenez en premier lieu ceux que PHILIPS a remarqué parmi l'abondante production de VIVALDI : quatre *Concertos* pour vents avec cordes et continuo, tous en trois mouvements, deux vifs entourant un lent, réservent une place de choix au hautbois (*la mineur,* op. 42), au basson (*mi mineur,* op. 147), à la flûte (*ut mineur,* op. 440 et *Ré Majeur,* op. 203); si vous hésitez, sachez que l'interprétation est de l'Ensemble instrumental I Musici (23). Chez FONTANA, Cor de Groot joue de BEETHOVEN le populaire *Concerto en Mi bémol Majeur,* op. 73, n° 5, surnommé « L'Empereur » (8). Pour le violon, votre choix se portera sur un des plus beaux concertos de toute la littérature violonistique, celui de BRAHMS joué par D. Oistrakh chez COLUMBIA (9).

Dans le domaine symphonique, les *Symphonies Italienne* et *Réformation* de MENDELSSOHN constituent un très

beau disque de la DEUTSCHE GRAMMOPHON, dans la collection Prestige, avec l'interprétation de Lorin Maazel à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Berlin (16) et, de STRAVINSKY, la *Symphonie en trois mouvements* dans laquelle le piano tient bonne place, la conception première de l'œuvre ayant été celle d'un concerto pour piano; le disque se complète par une œuvre s'apparentant au poème symphonique : *Le Chant du Rossignol* (21).

Enfin, une œuvre que tout musicien devrait avoir dans sa discothèque se trouve chez ERATO : *La Bonne Chanson* de G. FAURE chantée par Camille Maurane; le disque se complète par trois mélodies : *Accompagnement*, op. 85, n° 3; *Nocturne*, op. 43, n° 2 et *En Prière*.

⁂

Chaque mois, l'E.M. donne le programme radio de « Musique et Culture ». Conjointement à ces émissions cette organisation édite des fiches de commentaires d'œuvre, fort bien rédigées, ainsi que les enregistrements des œuvres faisant l'objet des émissions. Je vous recommande très chaleureusement le premier disque de la collection : *Casse-Noisette* de TCHAIKOVSKY (22). Une plaquette accompagne le disque, sa rédaction permet de suivre aisément et avec profit l'œuvre.

Plusieurs lecteurs m'écrivent pour me demander où se faire inscrire pour les *Symphonies* de BEETHOVEN par Karajan que la DEUTSCHE GRAMMOPHON publie en souscription (voir l'E.M. n° 91, octobre 1962, page 29). C'est auprès des disquaires que l'on doit souscrire.

(1) **J.-S. BACH - Trois Motets** 30/33 - ARCHIV - 13063 AP
(2) » **Cantates Pâques et Pentecôte** 30/33 - ERATO - LDE 3204
(3) » **Cantates 4 et 140** 30/33 - AMADEO - AVRE 6194
(4) » **Cantates 13 et 166** 30/33 - LUMEN - CAN 1205 LP
(5) » **Orgebüchlein** 30/33 - ERATO - LDE 3213
(6) **BEETHOVEN - 18e Sonate (op. 31, n° 3), 19e (op. 49, n° 1), 20e (op. 49, n° 2), 21e (op. 53, Waldstein)** 30/33 - DISCOPHILES - DF 730010
(7) **8e Trio en Si b. M.; 9e en Mi b. M.; 10e en Mi b. M.; 11e en Sol M.; Variations** 30/33 - DISCOPHILES - DF 730033
(8) **Concerto L'Empereur** 25/33 - FONTANA - 675001 KR
(9) **BRAHMS - Concerto violon, op. 77** 30/33 - COLUMBIA - FCX 879
(10) **CASANOVAS - Trois Répons Semaine Sainte** 25/33 - LUMEN - AMS 5001
(11) **DEBUSSY - Quatuor** 30/33 - SUPRAPHON - LPV 10063
(12) **DURUFLE - Requiem** 30/33 - ERATO - LDE 3098
(13) **G. FAURE - La Bonne Chanson** 25/33 - ERATO - EFM 42079
(14) **HAYDN - Quatuors à cordes** 30/33 - VOX - GBY 12080
(15) **Maîtres italiens des XVIe et XVIIe siècles - (Frescobaldi Deux Chansons pour 3 violes et épinette; G. Gabrieli: Trois Chansons pour 4 violes et épinette; Monteverde: Canzones, Madrigaux, etc., pour 2 et 4 violes)** 30/33 - VEGA - C 30 A 327
(16) **PURCELL - Ode à sainte Cécile** 30/33 - AMADEO - AVRS 6068
(17) **RAVEL - Quatuor** 30/33 - SUPRAPHON - LPV 10063
(18) **SCHONBERG - Quintette pour vents, op. 26** 30/33 - CRITERE - CRD 145
(19) **SCHUMANN - Quintette piano et cordes; Scènes d'enfants** 30/33 - V.S.M. - COLH 85
(20) **SCHUTZ - Histoire de la Nativité** 30/33 - VOX - DL 780
(21) **STRAVINSKI - Symphonie en trois mouvements; Le Chnat du Rossignol** 30/33 - V.S.M. - FALP 581
(22) **TCHAIKOVSKI - Casse-Noisette** 25/33 - M. et CULT. - MC 2501-A
(23) **VIVALDI - Concertos flûte, hautbois et basson** 30/33 - PHILIPS - L 02054 L

HORAIRES ET PROGRAMMES OFFICIELS DE CERTAINES CLASSES

(Enseignement général et enseignement professionnel)
(Quatrième et troisième d'accueil)

Dans les Lycées etchniques, ainsi que dans les groupes expérimentaux d'établissements fixés par le ministre de l'Education Nationale, les horaires et programmes des classes de quatrième à partir de la rentrée de 1962 et des classes de troisième à partir de la rentrée de 1963 (enseignements général et professionnel, classes d'accueil) comprennent 1 heure hebdomadaire d'EDUCATION MUSICALE.

(*Arrêté du* 23-6-62; *J.O. du* 24-6-62; *R.M./F. n°* 27 *du* 2-7-62, *pages* 2379 *et* 2417.)

CLASSE DE QUATRIEME

I. — *Solfège*

Révision des exercices élémentaires d'intonation et de rythme, à une et à deux voix.

Exercices simples à trois voix.

Aux tonalités déjà étudiées, ajouter : tons de *la* majeur, *mi* majeur, *mi* bémol majeur, *la* bémol majeur, et gammes mineures relatives.

Révision des mesures déjà étudiées. Ajouter les mesures à 3/8, 9/8, 12/8, 3/2, 2/2, 4/2.

II. — *Culture auditive*

Exercices oraux (intonation et rythme).

Dictées musicales écrites.

III. — *Répertoire vocal*

Folklore français et étranger (à une et deux voix).

Pages d'auteurs classiques, choisies de préférence en liaison avec le programme d'Histoire de la musique.

IV. — *Histoire de la musique*

L'art classique (XVIIe et XVIIIe siècle).

A. — XVIIe *siècle : Formation de l'art classique*

La musique dramatique.
La musique religieuse.
La musique instrumentale.

B. — XVIIIe *siècle : Apogée de l'art classique*

La musique dramatique en France (L'Opéra, l'Opéra-Comique).

L'art allemand et autrichien (Bach, Hændel, Haydn, Mozart, Beethoven).

Les grandes formes instrumentales.

CLASSE DE TROISIEME

I. — *Solfège*

Exercices à une, deux et trois voix.

Révision des tonalités abordées en quatrième.

Etude de quelques modes anciens (Modes de *RE, MI, FA LA*).

Modulations aux tons voisins.

La syncope, le contre-temps.

Appogiatures longues et brèves.

II. — *Culture auditive*

Exercices oraux (intonation et rythme).

Dictées musicales écrites.

III. — *Répertoire vocal*

Folklore français et étranger (à une et à deux voix).

Pages d'auteurs romantiques et modernes, en liaison avec le programme d'Histoire de la musique.

IV. — *Histoire de la musique*

A. — *L'époque romantique*

Les grands compositeurs romantiques en Allemagne, en France et en Italie (musique vocale, instrumentale, et théâtre lyrique).

B. — *La seconde moitié du* XIXe *siècle*

La réforme wagnérienne, le renouveau de l'école française. L'éveil des nationalités musicales (Ecoles étrangères).

C. — *Le début du* XXe *siècle*

Aspects nouveaux de la musique en France et dans les principaux pays d'Europe; les grandes figures de l'époque moderne.

⁂

NOUVELLES DENOMINATIONS DE LYCEES

Le Lycée nationalisé mixte de Foix (Ariège) devient *Lycée Gabriel Fauré.*

Le Lycée des Maraîchers 89, cours de Vincennes à Paris (20e) devient *Lycée Maurice Ravel.*

De plus, l'Académie de Paris espère bientôt pouvoir attribuer à l'un des nouveaux établissements de la capitale le nom de *Lycée Paul Dukas.*

⁂

LISTE DES CHANTS IMPOSES AU CONCOURS DE RECRUTEMENT DES ELEVES-MAITRES ET ELEVES-MAITRESSES EN 1963

(toutes catégories)

1° Rouget de Lisle : *La Marseillaise,* premier couplet (version officielle).

2° Haydn : Air du Laboureur, extrait des *Saisons.*

3° Berlioz : *Chanson de Méphistophélès* (« Une puce gentille) extrait de *La Damnation de Faust.*

4° *C'était la fill' d'un prince,* chant populaire du Berry (les trois premiers couplets).

5° *Je n'avais qu'un épi de blé,* chant populaire du Berry (les trois premiers couplets).

Les numéros 1, 2 et 3 se trouvent dans la *Première Anthologie Vocale* de G. FAVRE (Edition Didier); les numéros 4 et 5 dans l'*Anthologie des Chants populaires frnaçais* (fascicule du Berry) de Joseph CANTELOUBE (Edition Durand).

MOZART : 41ème Symphonie, " Jupiter "

par A. MUSSON

Bibliographie (sur Mozart) :

« Education Musicale », n° 25, février 1956;

W.A. Mozart, par Yv. Tiénot (Editeur : Lemoine, Paris);

Mozart, par J.V. Hocquard, collection « Solfèges » (Editions du Seuil, Paris);

Mozart, par J. Vuaillat, collection « Nos amis les musisiens » (Editions et Imprimeries du Sud-Est, Lyon).

Discographie :

Deutsche Gramm. 30/33, LPM 18709 (Fricsay);

Columbia 30/33, FCX 426 (Klemperer);

Ducretet 25/33, 255 V 056 (Scherchen);

Philips 30/33, 03025 (Böhm);

Chant du Monde 25/33, LDM 8163 (Konwitschny);

Vox 30/33, VBX 104 (Hörenstein), en collection avec les 35e, 36e, 38e, 39e et 40e Symphonies.

Partition de poche :

Collection « Philharmonia » et collection Heugel et Cie, Paris.

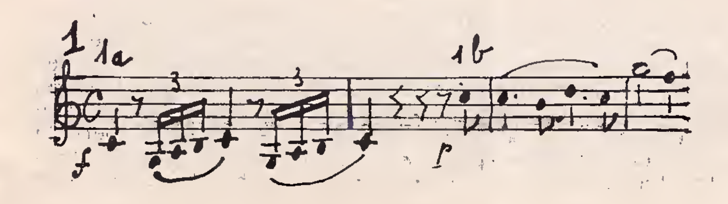
Terminée le 10 août 1788, la *Symphonie en ut majeur* (Köchel 551) dont les surnoms « Jupiter », « Symphonie avec fugue finale » ne sont pas de Mozart, est à la fois la dernière symphonie du maître et la troisième de la grande trilogie finale avec les Symphonies en mi bémol majeur (K. 543) et sol mineur (K. 550) : trois grands chefs-d'œuvre ayant vu le jour à peu près en même temps (28 juin 1788; 25 juillet 1788 et 10 août 1788) et qui forment, par leurs divers aspects, le testament symphonique du compositeur.

Formée de 4 mouvements (*Allegro vivace; Andante cantabile; Menuet; Allegro molto*) la *Symphonie en ut* répond aux lois qui régissent ce genre de composition : la forme « Sonate ».

ANALYSE

L'orchestre, classique, comprend, outre le quintette des cordes (1er, 2e violons, alto, violoncelle, contrebasse) : une flûte, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes et timbales.

Premier Mouvement : Allegro vivace.







Tels sont les trois thèmes principaux sur lesquels Mozart construisit le morceau.

On ne manquera pas de remarquer leurs personnalités diverses et opposées : vigueur et douleur dans les deux éléments du premier (1 a-1 b), très bref; délicatesse expressive du second, en trois éléments (a, b, c) et d'une longueur inusitée dans les œuvres mozartiennes; enfin, légèreté naïve, insignifiante, a-t-on envie de dire, du troisième.

Avec ce matériau, Mozart a écrit un morceau d'une pro-

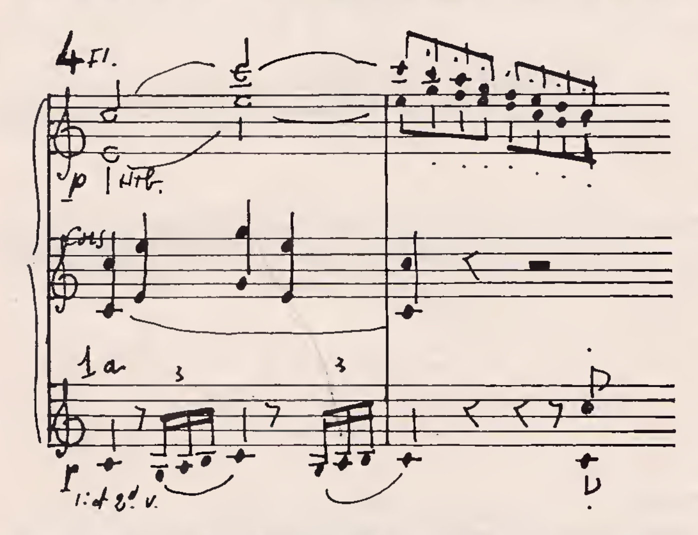
digieuse vitalité et dont le caractère dominant, exprimé dès la première mesure par la cellule 1 a est à la fois héroïque et martial, d'où le surnom de « Jupiter » donné on ne sait par qui.

L'*Exposition* compte 120 mesures et 5 sections nettement séparées les unes des autres.

Le thème principal (1) ouvre le morceau à l'unisson des cordes et des bois; par deux fois, il retentit avec une expression plus vibrante, plus douloureuse aussi la seconde fois avec (1 a). Voilà dans les quatre mesures de ce thème, deux expressions tout à fait opposées l'une à l'autre. Un tutti de l'orchestre surgit brutalement ensuite : sur des sauts d'octaves aux basses et de larges accords arpégés aux premiers violons, les seconds et les altos lancent de cinglants fragments de gammes descendantes en triples croches semblant répondre aux triolets du début, cependant que les vents dessinent un rythme solennel important que l'on rencontre de nombreuses fois dans le courant du morceau et qui, avec (1 a) donne à l'ensemble le caractère héroïque dominant (mes. 9 et suiv.).

Un long point d'orgue avec un unisson sur sol lancé par tout l'orchestre, clôt cette première section.

Une seconde fois le thème 1 est exposé; la nuance p., l'apparition de dessins secondaires (4) sensibilisent en quelque sorte 1 a, puis révélant son caractère expressif et



angoissé, 1 b s'étend et s'amplifie cependant que le rythme de marche réapparaît aux cors et aux trompettes.

Cette belle période s'achève sur un accord parfait de Ré Majeur (mes. 55) ouvrant la voie au ton de sol, ton de la Dominante réservé au thème 2 avec lequel est construite la troisième section (mes. 56 à 80). Piano, les 1ers violons exposent le thème, les basses lui font écho à la 3e mesure; à la seconde exposition du thème, bassons, puis flûtes se joignent aux 1ers violons. Mozart, là, s'amuse à faire « sonner » les cordes; il ne manque pas d'attirer l'attention sur les altos, violoncelles et contrebasses en leur faisant répondre, comme en écho, aux 1ers violons. L'accord terminal de cette section (mes. 79) fait attendre sa résolution : 5 temps de silence la précède, puis brutalement, elle surgit à tout l'orchestre, en mineur. Cette explosion soudaine, bien ménagée, secoue l'auditeur et lui rappelle que le doux abandon des mesures précédentes ne saurait l'emporter sur le caractère général du morceau. En quelques mesures, Mozart ramène 1 b mais sous un jour rythmique et dramatique insoupçonné. Une chute des premiers violons clôt cette quatrième section (mes. 81 à 100). Trois temps de silence précède la suivante, dernière de l'exposition; le thème qui la parcourt (3) surprend par son caractère léger et badin, il semble peu à sa place dans ce morceau et cependant, Mozart magicien, lui réserve une place de choix à l'occasion du développement.

Celui-ci est introduit par les vents qui, à l'unisson, passent du ton de la Dominante, sol, au ton de mi bémol majeur (mes. 121 et 122) et, oh ! miracle, réapparaît le thème 3, lequel pendant 38 mesures, la première partie du développement, va entraîner l'auditeur dans un irrésistible tourbillon sonore : à tout instant, la dernière mesure du thème surgit des différents pupitres cependant que d'autres rappellent le rythme de marche des premières mesures. Les mesures 157 à 160 semblent conclure; tout s'éteint, mais, nouvelle surprise en semblant amorcer la réexposition par une entrée, fausse, du thème initial 1 accompagné de (4) (mes. 161), Mozart entame la seconde partie de son développement (mes. 161 à 188) qui, par ses triolets de doubles-croches, ses fragments de gammes en triples croches dans les sens contraires, ascendants et descendants, ses syncopes, ses mouvements chromatiques (mes. 171 à 179) donnent bien l'idée d'une lutte cinglante et sans merci.

Sur la dominante du ton initial (mes. 181), le tourbillon s'arrête, pendant quelques mesures, le dernier élément du thème 3 va préparer la réexposition en confiant, aux bois, un nouveau jeu musical imprévu.

Semblable, dans ses grandes lignes, à l'exposition, cette réexposition conduit le morceau à son terme, les modulations ne s'orientent plus vers le ton de la Dominante, mais retournent au ton initial dans lequel doit, obligatoirement, finir le morceau. C'est ainsi que : 1° le thème 2 est en DO (mes. 244); 2° le passage explosif faisant suite à l'exposition de (2) débute en fa mineur pour ramener plus aisément le ton initial qui, dès la mesure 275, s'installe définitivement.

On remarquera au passage : la seconde exposition de (1) en mineur cette fois; l'extension de (1 b) qui suit, provoquant entre les cordes et les bois un contrepoint que les premières mesures du morceau ne laissaient pas supposer.

2e Mouvement : Andante cantabile.

C'est la forme « Sonate » qu'il est aisé de relever comme structure générale de ce morceau : Exposition, mes. 1 à 44; Développement, mes. 45 à 59; Réexposition, mesures 60 à 101; les mesures 91 à 101 formant une Coda nettement apparente.



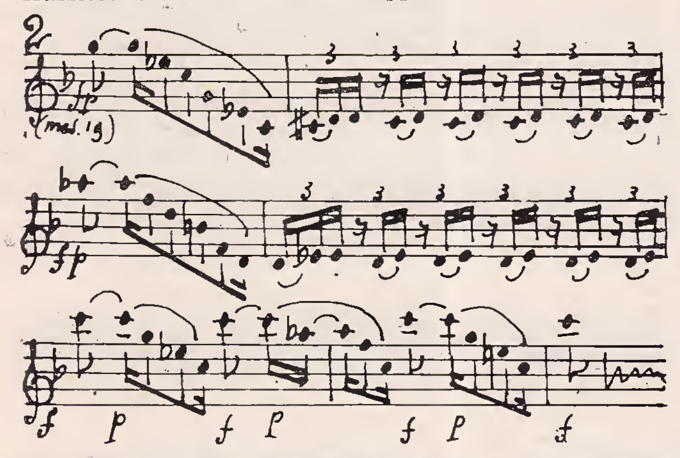
Ce thème 1, très expressif, se divise en deux périodes : 1 a et 1 b; les premiers violons, avec sourdine, comme toutes les cordes, l'exposent soutenus discrètement par les autres instruments du quatuor; dès la cinquième mesure, les seconds violons se joignent aux premiers, à l'octave inférieure; la chaude expression de la deuxième période (1 b) est rehaussée par une participation de tout l'orchestre, hautbois, puis flûtes et bassons doublant les premiers

violons. En ces quelques mesures, se trouve précisé un timbre orchestral à la fois intime et pur, cela sonne. A la onzième mesure, le thème soutenu par des batteries aux cors et aux bassons, réapparaît aux basses; premiers et seconds violons répondent en déroulant un dessin en triples croches (4) s'apparentant au thème lui-même.



Par une descente chromatique aux basses (mes. 15 à 18) cette exposition du premier thème s'achève dans le ton de la Dominante.

Aussitôt le thème 2 (mes. 19) apparaît



Ses alternances de forte et de piano, ses syncopes, ses silences, le mouvement tourmenté de sa descente, lui donnent un caractère fortement dramatique que l'accompagnement accuse encore (5)

Les tenues des bois précisent l'état modulant. Progressant de façon de plus en plus serrée, il aboutit à son point culminant à la mesure 26. Une descente des premiers violons amène aussitôt le thème 3 (mes. 28) accompagné par mouvement contraire aux basses sous des broderies en sextolets de doubles croches aux seconds violons. Tout cela chante avec chaleur et on le ressent d'autant mieux après l'impression d'inquiétude laissée par le thème 2. De courte durée (mes. 28 à 31), cette période, par ses sextolets, s'enchaîne à la suivante, on en remarquera la longueur provoquée par un dialogue, délicieux de sonorité et d'effet, entre les premiers violons et les bois (mes. 32 et suiv.). Enfin, dans la tonalité de la Dominante, Do Majeur, les premiers violons, dont le rôle a été primordial depuis le début, le caractère de l'instrument convenant à merveille avec ceux du mouvement et des thèmes, achèvent toute l'exposition et préparent le court développement qui suit par une gracieuse arabesque.

Ce développement de 15 mesures qu'il faut appeler ainsi puisqu'il s'agit de la forme « sonate » est une redite, plus étendue, plus mouvementée, plus dramatique, de la partie de l'exposition qui présentait le thème 2. Les modulations, constantes, conduisent au ton initial, Fa Majeur et, en même temps à la réexposition (mes. 60) au moyen d'un dialogue de quatre mesures entre les différents pupitres. A remarquer le chromatisme incessant qui secoue toute cette partie centrale du morceau.

Si, par ses dimensions, la réexposition (mes. 60 à 101)



est semblable à l'exposition (mes. 1 à 44), l'organisation intérieure s'en différencie sensiblement : dès la seconde mesure du thème 1 (mes. 61) résonne aux basses le motif en triples croches qui n'apparaissait tout à l'heure, qu'à la 12e mesure; ce motif prend grande importance ici. Après s'être effacé, mes. 64, pour laisser les basses sonner la première mesure du thème 1, il repart de plus belle aux cordes cependant que les vents lancent d'énergiques fanfares rappelant le caractère héroïque de la symphonie (mes. 66 et suiv.). Pendant quatre mesures, la tension monte et conduit au sommet du morceau où éclate triomphalement le ton vibrant et magistral de Do Majeur (mes. 71) : dans un intense fortissimo, les basses prennent le motif à leur compte, cela gronde, les vents scandent avec plus d'opiniâtreté l'accord parfait d'Ut Majeur que premiers et seconds violons amplifient par des arpèges sur trois cordes (mes. 71 et 72). Brusquement, tout s'éteint et à la mesure 76, apparaît brièvement le thème 2. Le thème 3, au ton initial, lui fait immédiatement suite (mes. 76 et suivantes); il se développe comme lors de l'exposition, avec la même chaleur et la même pureté, avec quelques différences toutefois dans l'utilisation et la répartition des instruments qu'il est aisé

de remarquer en comparant les mesures 28 à 43 avec les mesures 76 à 91.

Les dix dernières mesures forment la Coda. Non écrite pour conclure et affirmer simplement une tonalité, elle prolonge ce qui précède. Tout ce qui s'y trouve, a, certes, déjà été entendu, mais la présentation, la succession des thèmes ou fragments de thèmes, des éléments secondaires ravivent les couleurs et confèrent à cette conclusion un sens poétique du plus délicat effet. Dès l'énoncé de la première mesure du thème 1, flûtes et bassons, piano, rappelent par deux fois le motif en triples croches, puis aux premiers violons et hautbois sonne à nouveau le thème 1 b qu'on n'avait plus entendu depuis le début du morceau. Enfin, en un lointain écho, un fragment du dessin en sextolets achève ce délicieux morceau.

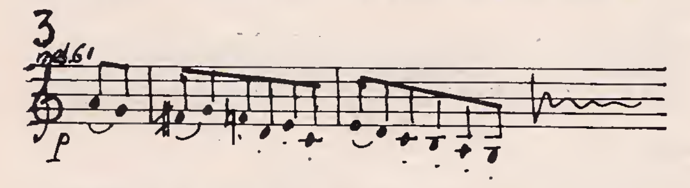
3e Mouvement : Menuetto. 1 seul.

De forme traditionnelle, ce menuet ne contient que deux ~~thèmes~~ parties.

Le premier parcourt les première et deuxième reprises,



on le retrouve, modifié, (3) dans la première reprise du



trio; enfin la seconde reprise de ce trio voit l'apparition d'un thème (2) très contrapuntique et qui n'est autre que celui sur lequel se déroule le 4e mouvement de la symphonie.



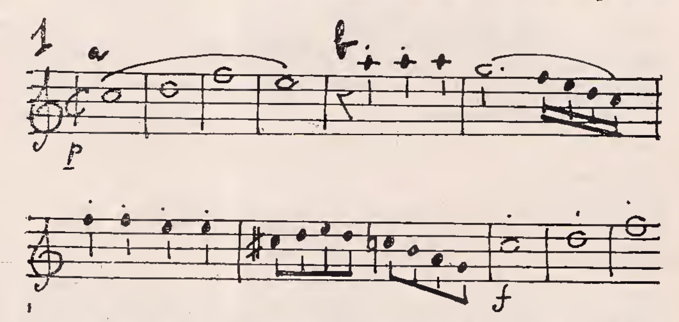
Du seul point de vue musical, on ne saurait trop remarquer le caractère éminemment symphonique de cette pièce, l'aisance avec laquelle Mozart joue avec les divers instruments, entre les mesures 44 et 51 surtout, l'opposition des différents plans orchestraux, bois et cordes.

4e Mouvement : Finale, allegro molto.

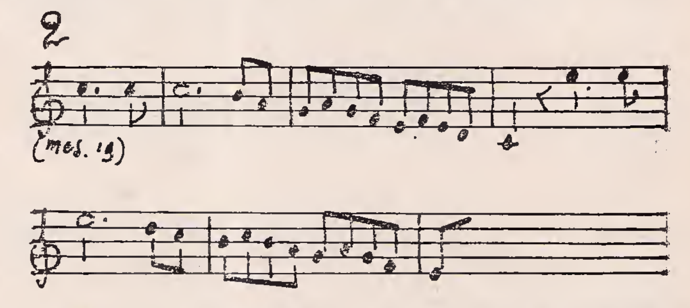
En forme sonate avec exposition, développement, réexposition variée, tel se présente ce célèbre morceau dans son architecture générale. Le fugato et le contrepoint y jouent un rôle prépondérant. Dans cet ensemble magistral, de grandes dimensions : 423 mesures, Mozart se révèle maître de toutes les ressources que recèle le contrepoint. On remarquera avec étonnement et admiration la profonde unité qui se dégage d'un tout dont les éléments thématiques sont cependant bien différents les uns des autres.

L'exposition, 157 mesures, compte trois périodes. La première reste au ton initial, DO; la seconde va de ce ton à celui de la Dominante, sol, et la troisième affirme ce ton de la dominante.

L'œuvre commence par l'exposition du thème principal (1) formé de deux périodes. Dès la seconde exposition

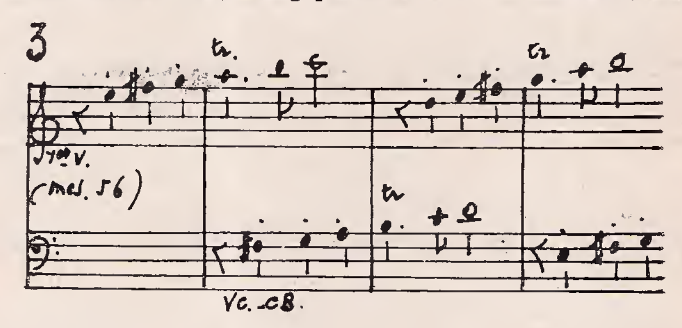


de ce thèmes aux premiers et seconds violons, cette fois détaché, tous les autres instruments entrent dans le concert : valeurs longues en syncopes aux bois, groupes de doubles-croches descendantes aux basses. Un temps de silence prépare l'apparition du deuxième thème (2), lequel autorisera plus loin de fameuses combinaisons.



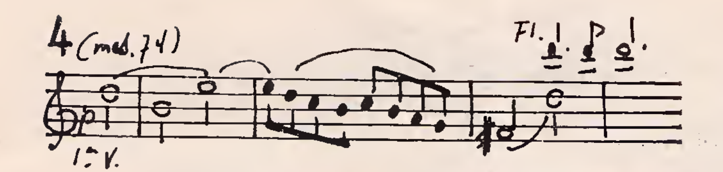
La seconde période, à partir de la mesure 36, développe ce qui précède; en véritables entrées de fugue, les quatre premières rondes du thème (1) se succèdent et gagnent, en 20 mesures, tout l'orchestre.

Puis, sans transition, apparait, à la place de (1 b), un nouvel élément (3), énergique et autoritaire donnant lieu



à des entrées en canon entre les premiers violons et les basses; de DO et en 9 mesures on passe à RE Majeur, puis de nouveau, le thème (2) surgit violemment, plus vibrant que tout à l'heure, du fait de ses entrées successives rapprochées entre dessus et basses. Ces neuf dernières mesures se situent en RE Majeur, faisant fonction de Dominante. Après deux temps de silence, la troisième période s'ouvre pour exposer le thème (4), véritable second

 Testament symphonique



thème principal. Sur lui, se greffe à la quatrième mesure, à la flûte, le thème (2) prenant ici un tour fort spirituel. Un dialogue s'établit alors dans lequel il est aisé de reconnaître, outre ces éléments : (3) en valeurs brèves, les trois premières notes de (4) détachées, tout cela dans une écriture infaillible. La tension monte et, au point culminant, le thème (4), en entier, fuse de toutes parts.

Si vous voulez apprécier ce que signifient : contrepoint, harmonie, considérez tout le passage allant de la mesure 74 à la mesure 111, parcouru par un pur contrepoint, audacieux, bondissant et puissant. Puis, considérez la suite, à partir de la mesure 115. Complétez votre confrontation par une audition attentive.

L'exposition s'achève par des rappels de tous les éléments déjà entendus, le thème (2) se réserve cependant la meilleure place. En outre, si. par la présentation de thèmes principaux, Mozart se conforme à ce que doit être une exposition, il amplifie cette exposition et par là, s'échappe du pur classicisme, en introduisant divers développements (mesures 36 à 73 et 86 à 114).

Il semble alors que tout a pu être dit et que toute la substance musicale contenue par les trois thèmes initiaux a été épuisée. Le développement cependant commence maintenant (mes. 158) et va poursuivre une progression expressive et dramatique insoupçonnée. Cela débute par un rappel du thème (1), harmoniquement traité; il prend une nouvelle couleur parce qu'il module de Sol Majeur à sol mineur et qu'il est confié aux cordes. Presque tout de suite, les vents, hautbois et bassons, lui répondent avec (2). Une seconde fois, le thème (1) réapparait sur la dominante de la mineur (mes. 166); le thème (2) intervient également, mais, au lieu de descendre, il monte; en ces quinze mesures, se trouve en germe, la remarquable progression musicale qui suit (mes. 172 à 219). Les entrées, en imitations, se succèdent, serrées; le thème (2) si énergique, si nerveux par son rythme initial : noire pointée-croche, surgit à tous les pupitres, d'abord, sous sa forme première, descendante, puis sous sa nouvelle forme, ascendante. A chacune de ses apparitions s'enchaîne, aux vents, le thème initial (1 a) dont l'harmonisation vaut d'être remarquée. Cinq fois (2) et (1 a) se succèdent de quinte en quinte pour aboutir au ton de Si Majeur (mes. 216). En quelques mesures, ensuite, Mozart ramène le ton principal, Do Majeur, dans lequel le thème (1) amorce la réexposition. Comme au début du morceau, ce thème se présente; les bois, cependant, entrent plus tôt. La seconde exposition de (1) (mes. 233) s'amplifie; les basses jouent avec les dessins en doubles croches; la période, modulante (mes. 233 à 252), conduit au thème (3). Ainsi disparaissent (2) sur lequel le développement central est construit, ainsi que le petit divertissement sur (1 a) qui occupe les mesures 36 à 55. Le thème (3) ramène le ton initial : DO, ton obligé dans lequel se présente le vrai second thème principal (4) (mes. 74 et suiv.). La période se poursuit comme lors de l'exposition en tenant compte de ce que l'évolution tonale ne doit plus aller vers la Dominante, mais vers le ton initial : DO, dans lequel doit nécessairement conclure le morceau.

Cette tonalité affirmée, la mesure finale n'apparaît pas encore : une double barre de reprise précède la Coda terminale, Coda magistrale offrant en raccourci et sous de nouveaux aspects les différents thèmes que Mozart vivifie à nouveau pour offrir une véritable apothéose sonore : les deux aspects de (2) se juxtaposent entre dessus et basses (1) revient ensuite renversé et en imitation, (1) et (4) sonnent simultanément à différents pupitres, etc. Enfin, un ultime retour de (1) puis de (2) à l'unisson achèvent dans la force ce prodigieux morceau dont l'audition apporte, après la compréhension des notions techniques de cette analyse, la magie de la couleur orchestrale.

ETUDE DE CHŒURS

par Suzanne MONTU
Professeur d'Education Musicale à la Ville de Paris
Responsable de la Musique à l'U.F.O.L.E.A.

CHŒURS A VOIX MIXTES

Chorales de C.E.G. - Collèges classiques - Lycées

Chœur à l'étude

CETTE NUIT EST NE NOEL (Gascogne 17e siècle)

Harmonisation inédite de Suzanne MONTU



2

Les anges l'ont annoncé,
Sur tous les airs l'ont chanté
L'un jouait de la trompette,
L'autre avait une guitare,
Chut ! chut ! chut ! chut ! etc.

3

Les pâtres sont arrivés,
De présents les bras chargés.
L'un portait une galette,
L'autre avait un pot de crême.
Chut ! etc...

4

Que lui portes-tu Jeannot ?
— Un sac de marrons tout chauds,
Avec un panier de branches
Pour chauffer dedans la grange
Chut ! etc...

5

Que lui portes-tu Margot ?
— Deux jolis petits gateaux,
Des œufs de ma poule blanche
Pour faire manger ce doux ange.
Chut ! etc...

Les répétitions de chorales étant seulement hebdomadaires, nous proposons aux lecteurs, dès le début de novembre, ce Noël harmonisé à 3 voix mixtes afin de laisser un laps de temps suffisant pour mettre au point ce chœur avant les fêtes traditionnelles de décembre.

Ainsi que nous l'avons signalé dans le numéro précédent, il sera préférable de présenter la partie de baryton en clé de sol, afin qu'elle puisse être solfiée (voir 1 du tableau terminal). Le maître transcrira au tableau ce chœur assez court et d'une lecture facile. Pour donner plus d'attrait au travail des voix masculines, nous leur avons confié la ligne de chant du couplet. Nous insisterons donc sur la nécessité des exercices de culture vocale, non seulement à la partie de baryton si importante ici, mais aussi à la partie de soprano dont la tenue initiale et la lente vocalise qui suit demandent une grande pureté vocale.

Généralités.

Sans que jamais les choristes n'aient à forcer leur voix, le chant devra toujours ressortir, quel que soit son registre. Tenues et vocalises doivent constituer un fond sonore qui met en valeur la ligne mélodique très simple. Il appartiendra au maître de veiller au dosage des trois parties qui ne dépasseront pas la nuance « mf ». Pour diriger, il aura des gestes sobres. Quant au mouvement, calme, sans lenteur, comme sans hâte, il correspond environ à 76 à la noire.

Présentation.

Noël légendaire, noël pastoral, berceuse de Noël, ce vieux chant gascon du XVIIe siècle est tout cela à la fois.
Avec une émotion discrète, ces quelques mots :

> « *Dans un' chambre toute froide*
> *Où n'y avait que de la paille* »

font deviner le dénûment qui entoure cet enfant sommeillant calmement. Après que les anges eurent, par leur musique et par leurs chants, clamé la nouvelle, les bergers et les villageois, les bras chargés d'humbles présents, sont arrivés à la crèche.

Division et travail par phrase.

Etant donnée la simplicité du rythme et la facilité des intonations, nous conseillons vivement d'avoir recours au solfège pour la mise en place de ce chœur.

a) « *Cette nuit est né Noël*
Dans une pauvre maison »

1) Barytons : lecture solfiée — le maître chante les paroles — les choristes chantent les paroles.

2) soprani : (mesures 1-2-3-4-5-6 jusqu'au sol) — Etude de sons droits longuement tenus (voir 2 du tableau) — Etude par le solfège (en battant la mesure) — Travail vocalisé : attaque d'une syllabe sur chaque note (do ou mi) puis vocalise conforme au texte. — Exécution sur oh (toujours en battant la mesure) tandis que le maître joue ou chante la ligne folklorique — Exécution sur oh pendant que les barytons chantent les paroles. Aucun groupe ne bat la mesure mais tous les élèves regardent attentivement le maître qui, dans sa direction, indique les attaques avec précision.

3) Alti : (mesures 1-2-3-4-5-6 jusqu'au second mi bémol) (voir 3 du tableau et ci-dessus a-2).

4) alti et soprani : solfier en battant la mesure — vocaliser en battant la mesure — vocaliser sans battre la mesure en étant guidé par le maître.

5) les trois parties simultanées : soprani et alti vocalisent tandis que le maître joue ou chante la mélodie — les trois voix ensemble. Faire remarquer sur quel ton et quelle syllabe de la partie de baryton cesse la tenue — exécution en suivant le geste du maître.

b) « *Dans un' chambre toute froide*
Où n'y avait que de la paille »

1) barytons : voir a-1.

2) soprani : mesures 5-6-7-8-9. Il est nécessaire de reprendre à la mesure 5 pour assurer l'enchaînement correct de la vocalise — solfège, etc. (voir a-2).

3) alti : mesures 5-6-7-8-9.

La répétition du sol (mes. 8) surprendra peut-être. Attirer l'attention des élèves sur cette répétition et l'interruption de la descente conjointe — Même processus voir a-2.

4) soprani et alti : voir a-4.

5) les trois parties simultanées : voir a-5 — Ce fragment est nettement plus difficile que le précédent à mettre en place. Attaque de la phrase des barytons dans le courant de la vocalise (mes. 5) — Dissymétrie rythmique aux deux voix féminines (mes. 6-7-8).

Ces deux parties (S et A) devront être parfaitement en place avant d'adjoindre la voix des barytons qui est la plus facile. La réussite de l'exécution de ces mesures dépend surtout de la direction. Le maître devra rappeler du geste le rythme et le mouvement mélodique des vocalises — les barytons n'ayant guère besoin d'être guidés.

c) Enchaînement de a et b : Ne présente pas de difficulté, la ligne folklorique n'ayant ni tenue, ni interruption; l'enchaînement des vocalises ayant été prévu par le raccord à partir de la mesure 5.

Essayer d'obtenir un judicieux équilibre sonore (voir généralités).

d) « *Chut ! chut ! chut ! chut !*
L'enfant dort et pas de bruit » (mes. 9-10-11-12-13).

1) soprani : solfège puis adaptation des paroles (sans difficulté).

2) alti : voir d-1. Veiller au sol (mes. 12). Les élèves auront certainement tendance à chanter un mi bémol (comme à la mes. 10). Remarque du maître.

3) soprani et alti : par le solfège — soprani avec les paroles et alti avec les notes — Les deux voix chantent les paroles.

4) barytons : Solfège puis paroles. Attirer l'attention des choristes sur l'intervalle de sixte (mes. 11) et veiller à sa justesse. Faire travailler ce fragment en le transposant (voir 4 du tableau).

5) soprani et barytons : voir d-3.

6) alti et barytons : Solfège puis paroles.

7) les trois parties simultanées : soprani et alti chantent les paroles tandis que les barytons solfient — Les trois parties chantent les paroles (le maître aidera au guide-chant ou à la voix la partie défaillante si besoin est).

e) Enchaînement a-b-d. Aucune difficulté.

f) « *Chut ! chut ! chut ! chut !*
L'enfant dort et pas de bruit » (mes. 13-14-15-16-17).

1) soprani identique à d.

2) alti — solfège — vocalises sur u — paroles.

Rechercher une nuance très douce et un joli timbre.

3) soprani et alti : voir d-3.

4) barytons : Faire travailler à partir de la mesure 12 en raison de l'attaque du la bémol — solfège — vocalise sur « u » en battant la mesure (valeur exacte de la tenue) — chant avec les paroles en battant la mesure — chant avec les paroles sans battre la mesure.

5) soprani et barytons : barytons à partir de la mes. 12; soprani à partir de la mes. 13 — les deux voix solfient — les soprani chantent les paroles et les barytons solfient — soprani et barytons chantent les paroles (ces derniers battent la mesure) — soprani et barytons chantent les paroles (sans battre la mesure).

6) alti et barytons (voir f-5). Ne pas omettre de faire remarquer la dissymétrie rythmique entre les parties.

7) les trois voix simultanées (les barytons commenceront mes. 12) — soprani et alti chantent les paroles pendant que les barytons solfient — les trois parties chantent les paroles (les barytons battent la mesure puis s'abstiennent).

g) Enchaînement d et f sans difficulté.

h) Enchaînement du premier couplet intégralement.

Interprétation.

La qualité vocale, la simplicité, le calme, l'équilibre des voix sont les principaux facteurs d'une bonne interprétation de ce chœur. Tenir compte des nuances indiquées en particulier du « pp » des alti (mes. 13-14-15).

Il importe de respirer silencieusement aux virgules notées dans le texte musical; on remarquera que celles-ci ne coïncident pas toujours entre les voix féminines et la voix des barytons.

D'autre part, s'il est impossible aux 1re et 2e parties de chanter sans respirer jusqu'à l'attaque du sol (mes. 6) nous conseillerons une courte inspiration entre les mesures 4 et 5.

Couplets.

Couplet 2 : Gai, nuance générale « mf ».
Couplet 3 : Calme, un peu soutenu.
Couplets 4 et 5 : Les voix masculines peuvent être partagées en deux groupes :
Groupe 1 : mesures 1 à 5.
Groupe 2 : mesures 5 à 9.

Refrain : à peine ralenti aux couplets 1-2-3-4 (deux dernières mesures).

Rallentendo plus large (mais sans lourdeur au dernier couplet).

EXERCICES PREPARATOIRES A CE CHŒUR

Exercices vocaux :

Voir 2 et 3 du tableau. Adjoindre les voix de barytons.
Soprani : voir 5 du tableau (exercices d'étendue).
Indépendance des voix : voir 6 du tableau.



NOELS

POUR AUTRES FORMATIONS CHORALES

Enfants réveillez-vous (Rouergue)

Extrait de « Chœurs à 2 voix » 50 Harmonisations de Georges FAVRE - Ed. Durand, 4, place de la Madeleine. 3 *voix égales :* classes de 6ᵉ, 5ᵉ, 4ᵉ.

Dans ces champs à vos musettes (18ᵉ siècle)

Extrait de 9 Noëls populaires de France harmonisés par Robert PLANEL - Ed. Ecole du chant, 35, bd Victor-Hugo à Nice.

Classes de 4ᵉ, 3ᵉ, 2ᵉ et Ensembles vocaux.

Noël des Pastourelles

Harmonisation de Aline PENDLETON. - Ed. Ars musica, 110, rue Pierre-Demours, Paris-17ᵉ.

4 *voix égales :*

Noël auxois

harmonisé par Guy Delamorinière. - Ed. Durand.

4 *voix mixtes :*

L'Adoration des mages

(Noël bressan). Extrait de 30 Noëls (volume III) harmonisés par A. M. et Marcel DAUTREMER - Ed. Leduc, 175, rue Saint-Honoré.

MUSIQUE ET CULTURE

POUR LES JEUNES... MUSIQUE DU MONDE !

Emissions bi-mensuelles réalisées par « Musique et Culture » avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg, sur la Chaîne France III.

Lundi 12 novembre de 15 h. 30 à 16 h.

G. BIZET

— Jeux d'enfants

Lundi 26 novembre de 15 h. 30 à 16 h.

H. TOMASI

— Sinfonietta Provençale

Soliste : Christian SICARD, jeune tambourinaire d'Arles, virtuose du galoubet.

« Musique et Culture » publie des fiches d'éducation musicale destinées les unes aux élèves, les autres aux éducateurs, qui complètent les émissions (Abonnement annuel aux deux séries de fiches : 10 NF. Musique et Culture, 24, avenue des Vosges, Strasbourg, C.C.P. 484-48).

LES ŒUVRES IMPOSEES AU BACCALAUREAT

Les Fascicules contenant les analyses des œuvres imposées au Baccalauréat 1963 sont à votre disposition au prix de N.F. 2,50 l'un.

Les Fascicules I (1ʳᵉ Partie) contiennent :

Cl. Janequin : *Le Chant des Oyseaux,* par P. Druilhe,

Mozart : *Symphonie Jupiter,* par A. Musson,

Beethoven : *Ouverture d'Egmont,* par S. Lorin.

Les Fascicules 2 (2ᵉ Partie) contiennent :

Berlioz : *Ouverture du Carnaval Romain,* par A. Musson.

G. Fauré : *Clair de Lune,* par G. Favre,

Honegger : *Pacific* 231, par P. Druilhe.

Les commandes, accompagnées de leur montant, doivent spécifier le nombre de fascicules retenus pour chacune des première et seconde parties.

L'épreuve facultative de musique comportant, en dehors des œuvres imposées, trois œuvres au choix du candidat, nous pouvons vous fournir quelques fascicules pour la seconde Partie contenant les analyses suivantes :

H. Berlioz : *La Symphonie fantastique,* par J. Rollin.

H. Duparc : *L'Invitation au voyage,* par G. Favre,

M. Ravel : *La Rapsodie espagnole,* par O. Corbiot.

Ces fascicules sont cédés au prix unitaire de N.F. 1,50.

En outre, et toujours pour la seconde Partie, nous vous rappelons notre numéro 89 de juin 1962, lequel contient plusieurs analyses d'œuvres de Cl. Debussy (N.F. 5,— l'un).

L'Education Musicale au Cours Préparatoire [1]

par Mme J. REVEL
Professeur d'Education musicale
dans les Ecoles de la Ville de Paris

3. L'articulation :

Ce travail se présentera plus particulièrement lors de l'étude d'un chant, dont chaque parole, bien que dite collectivement, doit être intelligible. Cependant quelques formules, empruntées à des chansons comportant une difficulté de prononciation, pourront en être détachées et étudiées à part : elles seront exécutées lentement avec netteté et précision, puis de plus en plus rapidement, jusqu'au mouvement réel de la chanson dont elles font partie, par exemple : *Petit homme l'avocat* (Anthologie Heugel, 4ᵉ fascicule) (9) ou encore : *Mon petit oiseau* (Anthologie Heugel, 5ᵉ fascicule) (10) ou enfin : *L'alouette et le moineau* (Anthologie Heugel, 7ᵉ fascicule) (11) pourront ainsi être travaillées.

De plus, les formules utilisées lors du travail de pose de voix, comportant des paroles, peuvent constituer simultanément, si l'on veille à l'exécution soignée des paroles, autant d'exercices d'articulation.



CULTURE AUDITIVE

Ce travail comprend trois phases :

1° faire connaître des sons

2° les faire exécuter

3° les faire reconnaître

Un son n'offrant d'intérêt que par sa relativité à un autre son, nous commencerons par l'étude des deux sons sol et do : le sol parce qu'il correspond à la clé dans laquelle les enfants liront, par la suite, et le do espacé du sol par un intervalle de quinte juste. Le travail ainsi sera facilité, car ces deux sons sont assez éloignés l'un de l'autre pour qu'il ne s'opère entre eux aucune confusion, et de plus, ils constituent les deux pivots (dominante et tonique) du ton de do. Le « sentiment tonal », déjà solidement établi chez des enfants si jeunes est ainsi satisfait.

Là encore, abordons cette étude par une formule (comportant ces deux sons), empruntée à une chanson que nous transposerons pour les besoins de la cause : *Un jour sur le pont de Tréguier* (Anthologie Heugel, 2ᵉ fasc.) (12); *La bergère et le monsieur* (Anthologie Heugel, 3ᵉ fasc.) (13); *Les noces de la puce* (Anthologie Heugel, 9ᵉ fasc.) (14).

La formule est chantée avec le rythme original et les paroles, puis, après avoir comparé la hauteur des sons qui la composent, faire exécuter ces deux sons en les nommant, en les faisant mimer simultanément. La phonomimie, dont nous n'userons que dans le courant du premier trimestre, car elle présenterait plus tard des inconvénients, va cependant ici beaucoup nous servir. Convenons des gestes : sol à la hauteur du front

do à la hauteur de la poitrine

A partir de ces deux sons mimés, quelques exercices oraux :

a) le professeur mime sans chanter un petit nombre de sons. Les enfants miment ces sons *en même temps que le professeur*, et les chantent (15).

b) Le professeur mime, toujours sans chanter, quelques sons. Les enfants miment et chantent ces sons, *après les gestes du professeur;* donc, pour cet exercice, intervention de la mémoire.

Enfin, un exercice de reconnaissance :

Le professeur chante, sans mimer, quelques sons, non pas en prononçant le nom des notes, mais en les remplaçant par des nombres (16).

Sur quel numéro le professeur a-t-il chanté un do, le son le plus grave ?

Les enfants, à leur tour, chantent cette formule en utilisant des nombres : ils sentiront la « chute » de la voix, sur le son le plus grave, et leur réponse s'en trouvera facilitée.

Avec ces exercices, la mémoire des deux sons étudiés est rapidement acquise, et nous allons pouvoir les écrire, les lire au tableau en les faisant chanter. Utiliser une portée courte, aux larges interlignes, et des craies de couleurs différentes :

en rouge pour le sol

en bleu pour le do, par exemple.

Dès lors, chaque formule travaillée sera lue au tableau, en chantant.

Nous effectuerons ensuite le même travail avec le renversement de ces deux sons, soit en commençant par le son DO.

Quelques chants dont nous détacherons le début : *La poule grise* (Anthologie Heugel, 1ᵉʳ fascicule) (17); la chanson bien connue : *Ah ! vous dirais-je maman...* (18); *L'Alouette sur la branche* (Anthologie Heugel, 5ᵉ fasc.) (19), une fois transposés, faciliteront cette étude.

Il va de soi que les exercices *a* et *b*, utilisés plus haut, et qui insistaient particulièrement sur le son sol, vont être en quelque sorte « renversés » pour mettre cette fois-ci le son do en évidence.

---

(1) Voir E.M. n° 91, octobre 1962, p. 16.



Reprenons par exemple l'exercice *a*, qui devient ici (20). Connaissant bien deux sons, ainsi travaillés, il va nous être possible de chanter à deux voix, en lisant au tableau. La classe est divisée en deux groupes; le professeur utilise deux règles de couleurs différentes, chaque groupe lit au tableau en suivant la règle qui lui a été attribuée. Un seul sol et un seul do, sont écrits sur le tableau, le professeur montrera avec ses règles les sons à chanter.

Nous pouvons, dès lors, aborder l'étude du son mi : ayons recours encore à quelques chansons et procédons de la même façon que pour les sons sol et do. De nombreuses chansons débutent par une formule contenant ces trois sons, par exemple : *Mon petit oiseau* (Anth. Heugel, 5e fasc.) (21); *Il pleut bergère* (22); *A mon beau château* (23); *Le coucou* (Anth. Heugel, 8e fasc.) (24); *Prend garde au loup bergère* (Anth. Heugel, 10e fasc.) (25); *L'Escargot* (Anth. Heugel, 1er fasc.) (26); *Le peureux* (Anth. Heugel, 1er fasc.) (27); *Je demande* (Anth. Heugel, 3e fasc.) (28).

La formule choisie est exécutée d'abord avec rythme et paroles, puis travaillée ensuite : elle se compose de trois sons. L'un d'eux est nouveau : le mi. Le professeur chante, nomme, et situe la place de ce son par rapport aux autres (en utilisant, s'il le veut, un graphique). Les enfants chanteront ensuite la formule en nommant les sons et en les mimant (mi à la hauteur du menton), puis la liront sur le tableau, en chantant.

Les procédés utilisés pour l'étude des sons sol et do (les exercices *a* et *b* par exemple) vont être applicables encore ici, mais évidemment seront modifiés de façon à mettre l'accent sur le son mi.

Par contre, l'exercice de reconnaissance, et celui de polyphonie ne sauraient être utilisés aussi rapidement, par crainte d'une confusion entre les trois sons, dans l'esprit des enfants. Cela ne sera possible que lorsque ces trois sons seront solidement imprimés dans leur mémoire.

Il va de soi que la plus grande justesse doit être exigée, au cours de tous ces exercices de culture auditive. Un « à peu près » condamnerait tout travail ultérieur.

La voix des enfants, par ailleurs, doit rester très douce, très jolie : en attirant leur attention sur la qualité de leur voix, on obtient inévitablement une plus grande justesse.

RYTHMIQUE

Nous nous contenterons, dans ce domaine que nous ne pourrons qu'à peine effleurer, d'essayer de développer le sens du rythme. Tout d'abord, il faut combattre la mollesse de prononciation, et faire observer très rigoureusement les durées des valeurs de notes, que ce soit dans le cours d'un chant, aussi bien que dans celui d'un exercice. Enfin, il faut arriver à créer un automatisme des gestes dans les battues des temps.

Nous commencerons, bien sûr, par la mesure à deux temps : que les enfants, pour ce début, utilisent les gestes doubles des avant-bras, la symétrie des gestes les aidera. Les battues des temps doivent être très régulières, puis, lorsque cette régularité aura été obtenue, les enfants, tout en continuant leurs battues, chanteront une enfantine bien connue. S'il faut éliminer, pour cet exercice de métrique, les chants dont le départ s'effectue sur un temps levé, par contre le groupe de deux croches placées sur un temps, ne présentera qu'une petite difficulté vite surmontée.

Les chansons :

Frère Jacques, J'ai du bon tabac, Sur le pont d'Avignon, Au clair de la lune, Mon bon Guillaume, Alouette, gentille alouette, etc., exécutées dans leur « temps » original, en respectant bien les durées, habitueront les enfants, tout en les amusant, à battre correctement une mesure.

CHANT

Le chant sera appris par audition. Le professeur en effectuera d'abord une présentation, en l'exécutant luimême d'une façon aussi soignée et vivante que possible. Puis il en fera le commentaire en rapportant, s'il y a lieu, l'anecdote qu'expriment de nombreux couplets, dont l'étude serait fastidieuse (trois ou quatre couplets, d'une durée moyenne sont suffisants) et en situant le caractère de ce chant.

De nombreuses questions adressées aux enfants, tendront à leur faire deviner, sentir, tout ce que par la suite ils devront exprimer en chantant.

Le chant sera appris phrase par phrase (leur brièveté nous en évitera le fractionnement); sitôt deux phrases connues, travailler leur enchaînement : là en effet, réside l'une des principales difficultés de cette étude.

Par ailleurs 1° indiquer les respirations, sans lesquelles il ne peut y avoir de phrasé;

2° établir le « temps » définitif, immédiatement;

3° exiger enfin une articulation très nette et les nuances indiquées.

Voici enfin un choix de chants, classés par difficulté, qui ont été sélectionnés en raison 1° de la simplicité de leur mélodie (intervalles et rythmes);

2° de leur sujet familier, proche des enfants.

Ronde des rubans (Chants de la radio scolaire 1960-61, cahier n° 1).
L'alouette sur la branche (Anthologie Heugel, 5e fascicule).
L'escargot (Anth. Heugel, 1er fascicule).
Mon petit oiseau (Anth. Heugel, 5e fasc.).
La poule grise (Anth. Heugel, 1er fasc.).
L'âne et le loup (Anth. Heugel, 3e fasc.).
La cigale (Anth. Heugel, 8e fasc.).
Dis-moi m'amour la caille (Anth. Heugel, 9e fasc.).
J'ai perdu mon page (chants de la radio scolaire, 1956-57).
Mon père m'a donné un étang (chant de la radio scolaire 1960-61 n° 1).
La violette doublera (chants de la radio scolaire 1960-61, n° 1).
Chant de Noël (chants de la radio scolaire 1956-57).
Noël Auxois « Chantons Noel » (Paul Arma, Ed. Ouvrières)
Petit homme l'avocat (Anth. Heugel, 4e fasc.).
Berceuse d'Auvergne (Anth. Heugel, 10e fasc.).

AUDITION

Cette dernière phase est extrêmement délicate, car le goût des enfants pour la musique va dépendre du choix des œuvres présentées et de leur présentation même.

Notre choix va se porter, il est presque inutile d'ailleurs de le dire, sur des œuvres de qualité, ayant été écrites par les plus grands compositeurs. Mais là, ne cédons pas à la tentation de faire uniquement entendre des œuvres de musique « à programme », en croyant ainsi rendre aux enfants, la musique plus accessible : au terme de quelques auditions de cette sorte, ils seraient persuadés que la musique est indissociable du langage parlé, qu'elle ne peut s'en passer, et n'en est qu'une illustration. Leur curiosité d'esprit serait désormais fermée à toute œuvre de musique « pure », à propos de laquelle il ne serait plus possible de « raconter » une anecdote ou un argument. Le goût que possèdent les enfants pour le rythme, le mouvement et la couleur, va orienter notre choix vers des œuvres courtes, à tempo vif (souvent inspiré de danses), et offrant une grande variété de couleurs, obtenue par les différents timbres de l'orchestre.

Le dernier mouvement de nombreuses symphonies de Haydn, de Mozart, ainsi que celui de la « Symphonie classique » de Prokofieff, répondent bien à ces conditions.

La présentation d'une œuvre sera courte, extrêmement simplifiée, et après une première audition, le commentaire consistera à faire exprimer aux enfants, en les y aidant par quelques suggestions, ce qu'ils auront aimé dans cette œuvre. Une seconde audition, dirigée par le commentaire antérieur, sera immédiatement donnée avec profit. Le professeur trouvera le plus grand intérêt, particulièrement lors des premières auditions, à présenter des œuvres qu'il affectionne particulièrement lui-même: son enthousiasme, sa joie « passeront la rampe » ainsi que le disent les comédiens. Convaincu lui-même de la beauté de l'œuvre qu'il découvre à ses élèves, il n'en sera que plus convaincant.

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE (1er Degré)

sur France II — Mardi à 15 h 45 pour C.P. et C.E.
Mercredi à 15 h. 30 pour C.M. et F.E.P.
Vendredi à 15 h. 45 (tous niveaux)

Mois de Novembre

MARDI 6 :
Chant : Où vas-tu belle fillette (suite de l'étude).

MERCREDI 7 :
Initiation à la musique : Evocation d'un grand musicien : Georges BIZET (1838-1875).
Chant : Chanson de route (Robert Planel) : suite de l'étude.

VENDREDI 9 :
Initiation au solfège : (2e émission).

MARDI 13 :
Chant : Où vas-tu belle fillette (fin de l'étude).

MERCREDI 14 :
Initiation à la musique : Casse-Noisette (Tchaïkovsky)
Chant : Chanson de route (Robert Planel) : fin de l'étude.

MARDI 20 :
Chant : C'était la veille de Noël (chant populaire des Ardennes) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 21 :
Initiation à la musique : Revision : Bizet et Tchaïkovsky.
Chant : Les Bourgeois de Châtre (chant de Noël du XVIe siècle) : présentation et début de l'étude.

VENDREDI 23 :
Initiation au solfège (3e émission).

MARDI 27 :
Chant : C'était la veille de Noël (suite de l'étude).

MERCREDI 28 :
Initiation à la musique : Révision :
— Paul Dukas
— Mozart
— Georges Bizet
— Tchaïkovsky
Chant : Les Bourgeois de Châtre (suite de l'étude).

AVIS ADMINISTRATIFS

Aménagement du décret n° 61-1101 du 5 octobre 1961 modifié portant remise en ordre des rémunérations des personnels civils et militaires de l'Etat (1)

Article premier. — Le tableau de correspondance « A » prévu à l'article 2 du décret n° 61-1504 du 30 décembre 1961 (1) et annexé audit décret est remplacé par le tableau de correspondance « A » annexé au présent décret.

Art. 2. — Le barème « B » prévu à l'article 3 du décret n° 61-1504 du 30 décembre 1961 et annexé audit décret est remplacé, à compter du 1er juillet 1962, par le nouveau barème « B » annexé au présent décret.

(Décret n° 62-805 du 17-7-62; R.M./F. n° 30 du 23-7-62, p. 2723).

---

(1) Voir E.M. n° 86, mars 1962.

TABLEAU A

Barème de correspondance applicable au 1-12-62 entre indices anciens (nets et bruts) et indices réels

Professeurs certifiés :

(Echelle 2)	Indices actuels Nets	Bruts	Indices réels au 1-12-62
5e échelon	550	785	597
4e échelon	535	755	574
3e échelon	510	705	536
2e échelon	480	645	490
1er échelon		590	449
(Echelle 1)			
11e échelon	535	755	574
10e échelon	510	705	536
9e échelon	480	645	490
8e échelon		590	449
7e échelon	425	550	418
6e échelon	398	510	388
5e échelon	374	475	361
4e échelon		440	334
3e échelon	320	400	304
2e échelon	294	360	274
1er échelon	250	300	228

Chargés d'enseignement :

11e échelon	460	605	460
10e échelon	440	570	433
9e échelon	415	535	406
8e échelon	390	500	380
7e échelon	365	465	354
6e échelon	345	435	331
5e échelon	325	405	308
4e échelon	304	375	285
3e échelon		345	263
2e échelon	260	315	240
1er échelon	225	265	203

Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques pourvus du C.A. degré supérieur (catégorie B) :

7e échelon	450	585	445
6e échelon	420	545	415
5e échelon	385	495	376
4e échelon	350	445	338
3e échelon	315	390	297
2e échelon	280	340	258
1er échelon	250	300	228

Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques pourvus du C.A., 1er degré (catégorie C) :

7e échelon	410	530	403
6e échelon	380	485	369
5e échelon	350	445	338
4e échelon	320	400	304
3e échelon	290	355	270
2e échelon	260	315	240
1er échelon	225	265	203

Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques non certifiés (catégorie D) :

6e échelon	306	381	290
5e échelon	284	346	263
4e échelon	262	317	241
3e échelon	240	285	217
2e échelon	218	253	195
1er échelon	185	210	165

TABLEAU B

Barème de correspondance applicable à partir du 1-7-62 entre les indices anciens (nets et bruts) et les émoluments assujettis aux retenues pour pensions

Professeurs certifiés :

(Echelle 2)	Indices Nets anciens	Bruts nouveaux	Traitements correspondants
5e échelon	550	785	21.479
4e échelon	535	755	20.639
3e échelon	510	705	19.294
2e échelon	480	645	17.639
1er échelon		590	16.141
(Echelle 1)			
11e échelon	535	755	20.639
10e échelon	510	705	19.294
9e échelon	480	645	17.639
8e échelon		590	16.141
7e échelon	425	550	15.048
6e échelon	398	510	13.955
5e échelon	374	475	12.988
4e échelon		440	12.020
3e échelon	320	400	10.927
2e échelon	294	360	9.866
1er échelon	250	300	8.211

Chargés d'enseignement :

11e échelon	460	605	16.547
10e échelon	440	570	15.579
9e échelon	415	535	14.642
8e échelon	390	500	13.674
7e échelon	365	465	12.707
6e échelon	345	435	11.895
5e échelon	325	405	11.083
4e échelon	304	375	10.271
3e échelon		345	9.428
2e échelon	260	315	8.617
1er échelon	225	265	7.274

Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques pourvus du C.A. degré supérieur (catégorie B) :

7e échelon	450	585	15.985
6e échelon	420	545	14.923
5e échelon	385	495	13.549
4e échelon	350	445	12.176
3e échelon	315	390	10.677

2e échelon	280	340	9.304
1er échelon	250	300	8.211

Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques pourvus du C.A., 1er degré (catégorie C) :

7e échelon	410	530	14.486
6e échelon	380	485	13.269
5e échelon	350	445	12.176
4e échelon	320	400	10.927
3e échelon	290	355	9.709
2e échelon	260	315	8.617
1er échelon	225	265	7.274

Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques non certifiés (catégorie D) :

6e échelon	306	381	10.427
5 échelon	284	346	9.460
4e échelon	262	317	8.679
3e échelon	240	285	7.805
2e échelon	218	253	6.962
1er échellon	185	210	5.838

⁂

Augmentation de la cotisation de la Mutuelle Générale de l'Education Nationale

La Mutuelle générale de l'Education nationale a statutairement décidé l'augmentation de sa cotisation.

Cette cotisation qui pour les personnels actifs de tous ordres, adhérents à la M.G.E.N., était de 1,2 % du traitement indiciaire brut est portée à 1,5 % de ce même traitement avec application du 1er octobre 1962.

(Circ. du 8-8-62; R.M./F. n° 32 du 13-9-62.)

⁂

Limites d'âge des candidats aux fonctions d'enseignement dans les lycées classiques, modernes ou techniques et les écoles normales primaires

A titre transitoire et jusqu'au 31 décembre 1966, les candidats aux fonctions d'enseignement public dans les lycées classiques, modernes ou techniques et les écoles normales primaires ne devront pas être âgés de plus de quarante ans sous réserve des dérogations législatives ou réglementaires en vigueur.

(Décret n° 62-1133 du 29-9-62; J.O. du 4-10-62; R.M./F. n° 38 du 15-10-62.)

LA LECTURE DE LA MUSIQUE

par

DELAMORINIÈRE & MUSSON

Nombreuses leçons de solfège à 1 voix - en 6 années
(à partir dès petites classes)

Editeur Durand : 4, place de la Madeleine

Spécimen sur demande
au siège de « l'Education Musicale »

Preparation aux Examens
du Professorat d'Enseignement Musical

Histoire de la Musique — Analyse Musicale
Etudes des Grandes Epoques et des Formes Musicales
Commentaires d'Œuvres Enregistrées

COURS PAR CORRESPONDANCE

Mlle A. GABEAUD

Professeur honoraire dans les Ecoles de la Ville de Paris

82 Fg St-Bienheuré, VENDOME (Loir-et-Cher)

Renseignements sur demande — Joindre un timbre



ONT DONNÉ LEUR PRÉFÉRENCE AUX INSTRUMENTS

A.COURTOIS

8, RUE DE NANCY, PARIS 10e - TÉL.: NORD 77-85

DEPUIS 1803

Spécialiste des Instruments de cuivre.

PUB. Matisse

FLUTES A BEC DOLMETSCH

La Flûte à Bec à 8 trous (dont 2 sont doubles), est un véritable INSTRUMENT CLASSIQUE, qu'il ne faut pas confondre avec le pipeau en celluloïde à 6 trous, qui n'est qu'un jouet.

La Flûte scolaire DOLMETSCH est la copie exacte, mais manufacturée, des instruments de haut prix, que les ateliers Arnold DOLMETSCH font d'une façon toute artisanale, mais d'un prix élevé.

Les Flûtes scolaires plastique DOLMETSCH sont d'une justesse rigoureuse dans toutes les tonalités, grâce à une perce subtile de la conicité intérieure, au format très court. Tous les modèles venant du même moule sont identiquement semblables, ce que l'on ne peut exiger des modèles bois bon marché. NE TRAVAILLE PAS, même après des mois d'utilisation.

Possibilité d'une échelle chromatique, pour la soprano, y compris les do dièse et ré dièse grave, ceci grâce aux doubles trous destinés aux quatrième et cinquième doigts. L'étendue de l'instrument est de deux octaves plus une tierce mineure, chromatiquement juste du do au mi bémol.

Possibilité d'une échelle chromatique, pour l'alto, y compris les fa dièse et sol dièse grave : chromatiquement juste du fa au la bémol.

Modèle Soprano	**15,00** NF.
Modèle Alto	**35,00** NF.

Pour l'enseignement de la Flûte à Bec :

L'Initiation Instrumentale par la flûte à bec, de Jean **HENRY.** 4 recueils parus.

Méthode complète de Flûte à Bec, de Roger **COTTE** - 1 recueil.

EDITIONS ZURFLUH

73, Boulevard Raspail - PARIS (6e)

Littré 68-60 **C.C.P. Paris 331 53**

ENSEIGNEMENT DU CONSERVATOIRE

NOEL-GALLON — **Cours complet de Dictées Musicales** (en 6 volumes) à 1, 2, 3, 4 parties et harmoniques (dictées d'accords).

» » **Solfège des Concours à changements de clés,** en 7 volumes (avec ou sans accompagnement).

» » **Solfège du Concours Léopold Bellan** en 20 leçons donnant le niveau des 4 degrés du concours (avec et sans accompagnement).

JEAN DERE — **Le Gradus des 7 clés,** solfège gradué en 3 volumes (avec et sans accompagnement).

ETIENNE GINOT — **Méthode nouvelle d'initiation à l'Alto,** 30 exercices de base pour les débutants.

» » **Les Classiques pour l'Alto** - Importante collection de transcriptions d'œuvres de violon pour l'alto.

J. GRANIER — **Solfège manuscrit sur les 7 clés** (avec accompagnement).

E. NERINI — **Exercices de solfège à l'usage des Ecoles** (sans accompagnement).

E. PANOFKA — **Vocalises classées et révisées par G. Paulet,** Professeur au Conservatoire de Paris - en 4 volumes.

G. PAULET — **Exercices journaliers pour le chant** (sans accompagnement).

Pour toutes les classes d'orchestre un important ouvrage

A. F. MARESCOTTI **Les Instruments d'orchestre** (leurs caractères, leurs possibilités, leur utilisation...).

Editions Jean JOBERT

44, rue du Colisée — PARIS-8e — Tél. ELY. 26-82

DURAND & C[ie] - éditeurs

Société à Responsabilité Limitée au capital de 100.000 NF.

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8e)

Téléphone : **Editions musicales : Opéra 45-74** **Disques. Electrophones : Opéra 09-78**

Bureau des concerts : Opéra 62-19

C.C. Chèques Postaux Paris 154.56

Ouvrages d'Enseignement

ALIX (R.)	Grammaire musicale.
BERTHOD (A.)	Intervalles. Mesures. Rythmes.
DELABRE (L. G.)	Exercices de solfège en 2 volumes.
DELAMORINIERE (H.) et MUSSON (A.)	La lecture de la musique en 6 années
DESPORTES (Y.)	30 Leçons d'harmonie. Chts et basses
—	» Réalisations.
DURAND (J.)	Eléments d'harmonie.
FAVRE (G.)	Solfège élémentaire à 1 ou 2 voix en 2 cahiers.
—	Exercices de solfège pour les classes de 4e et de 3e des lycées et collèges et la 2e année des écoles normales.
—	6 Leçons de solfège à chgts de clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, etc.).
—	3 Leçons de solfège à chts de clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris).
GABEAUD	Guide pratique d'analyse musicale en 2 volumes.
MARGAT (Y.)	Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
—	Réalisations des exercices en 2 cah.
—	Traité de l'harmonie classique.
—	Réalisations du traité d'harmonie.
—	Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
RAVIZE (A.)	32 Leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours interscolaires).
RENAULD (P.)	Leçons de solfège (clés de sol et fa) avec et sans accompagnement.
SCHLOSSER (P.)	Eléments pratiques de lecture et d'écriture musicale en 4 cahiers.

Solfège de concours à 1 et 2 voix (1960).

Littérature

Essai d'initiation par le disque

FAVRE (G.)	Musiciens français modernes.
—	» » contemporains.
—	R. Wagner par le disque.

Recueils de chants pour enfants

AVEC ACCOMPAGNEMENT

COCHEUX (R.)	Chantez petits enfants (10 chansons)
GEY (J.)	Les fleurs de mon jardin (12 ch.)
MILHAUD (D.)	A propos de bottes (Conte musical)
—	Un petit peu de musique (Jeu pour enfants).
—	Un petit peu d'exercices (Jeu pour enfants).
PIVO (P.)	La forêt qui rêve (Féerie enfantine en un acte).
SCHLOSSER (P.)	Nos amis de la ferme et des champs (24 chansons mimées pour les enfants en 2 recueils).

Chœurs sans accompagnement

CANTELOUBE (J.)	St-Pé. Où allez-vous la belle	3 Vx E
FAVRE (G.)	La caille	3 Vx E
—	La petite poule grise	3 Vx E
—	Ma Normandie	3 Vx E
—	Pauvre gazelle (extraite de la Cantate du Jardin Vert).	3 Vx E
—	Par un beau clair de lune	3 Vx E
—	2 Chants populaires du Maine (Chanson de la Gerbe et Noël Manceau)	3 Vx M
—	Chœurs à 2 voix (50 harmonisations) 1er Volume : Noëls, airs et brunettes des 16e et 17e siècles. 2e Volume : Folklore canadien, folklore provincial français.	
PASCAL (Cl.)	12 Chansons françaises	3 Vx E
—	25 Chansons françaises	2 Vx E
SCHMITT (Fl.)	De vive voix op. 131	3 Vx E
	n° 1 Roi et Dame de carreau	
	n° 2 Vétyver	
	n° 3 Pastourettes	
	n° 4 Enserrée dans le port	
	n° 5 La tour d'amour	

Recueils de Chants

SANS ACCOMPAGNEMENT

MUSSON (A.)	La musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers.

Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers :

1° Noëls et chants de quête
2° Marches, rondes, bourrées et danses
3° Chansons de métiers
4° Humoristiques, légendaires, narratives
5° Chansons historiques

N° de Commission Paritaire : 28.511. Imprimé en France

I.C.M., 63, rue Ramey - Paris-18e — Dépôt légal 4e trim. 1962 — Directeur-Gérant : A. MUSSON